



Elokuvalliset metaforat käsikirjoittajan työkaluina

Anne Eveliina Lehtinen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Elokuvan ja television
koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen

ANNE LEHTINEN:

Elokuvalliset metaforat käsikirjoittajan työkaluina

Opinnäytetyö 82 sivua, joista liitteitä 23 sivua.
Toukokuu 2014

Opinnäytetyön aiheena oli elokuvallisten metaforien käyttäminen tulkinnallisena työkaluna käsikirjoituksen sisältöä kirjoitettaessa. Tutkimuksen kohteena olivat käsikirjoituksen parenteesit eli toimintakuvaukset sekä se, mitä niihin pitäisi kirjoittaa erityisesti lyhytelokuvakerronnassa. Tutkimus toteutettiin tarkastelemalla elokuvallisten metaforien ilmenemistä erilaisissa lyhytelokuvissa. Tavoitteena oli löytää keinoja kertoa elävältä tuntuvaa tarinaa siitä huolimatta, että käsikirjoitus on näyttelijäohjeista ja kuvailusta karsittu elokuvan tekemiseen tarkoitettu dokumentti.

Elokuvallisten metaforien hahmottamiseen käytettiin elokuvatutkija Trevor Whittockin metafora-tyyppejä, jotka hän esittelee tutkimuksessaan *Metaphor and Film* (1990). Erityisesti lyhytelokuvalla tyypillisten elokuvallisten metaforien täsmentämiseen käytettiin Saara Cantellin väitöskirjassaan *Timantiksi tiivistetty* (2011) esittämiä metafora-tyyppejä. Tutkimusmateriaalina toimivat myös lyhytelokuvien käsikirjoittajien haastattelut siitä, miten käsikirjoittajat käytännössä käyttävät elokuvallisia metaforia ja, mitä heidän mielestään käsikirjoituksen tulisi pitää sisällään.

Käsikirjoituksia oli käytettävissä vain kaksi, *Virheetön banaani* (2014) ja *For You and for Me* (2013). *Virheetön banaani* –käsikirjoituksen tekijä kirjoitti yhdessä Riitta Ryhtän kanssa talvella 2014 asiakastyönä Ammatilliselle opettajakorkeakoululle (TAOKK) ja käsikirjoituksen *For You and for Me* tekijä kirjoitti syksyllä 2013 Nisi Masan ja Euphoria Borealis ry:n yhteistyössä järjestämällä kurssilla. Muut esimerkkeinä käytetyt lyhytelokuvat olivat valmiita elokuvia, joista tekijä ne katsottuaan päätteli, millä keinoin niiden sisältämät elokuvalliset metaforat olisi mahdollista kirjoittaa käsikirjoitukseen.

Tutkittuaan aihetta tekijä huomasi, että elokuvallisia metaforia ja niiden toiminnan ymmärtämistä voidaan käyttää käsikirjoitukseen liittyvien tulkinnallisten ongelmien selvittämiseen myös elokuvaryhmän sisällä. Elokuvallisten metaforien toiminnan ymmärtäminen auttaa sekä käsikirjoittajaa että muuta työryhmää rakentamaan käsikirjoituksesta selkeämmän tarinan, jonka aihe ja sanoma menee yleisölle perille. Käsikirjoituksen merkitysten ymmärtäminen ei vaadi työryhmältä ainoastaan lukemista, vaan myös tulkintaa ja keskustelua käsikirjoituksesta työryhmän sisällä.

Asiasanat: metafora, kielikuva, lyhytelokuva, käsikirjoittaminen

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Screenwriting

ANNE LEHTINEN:
Cinematic Metaphors as a Script Writer's Tools

Bachelor's thesis 82 pages, appendices 23 pages
May 2014

The subject of Bachelor's thesis was the usage of cinematic metaphors as a tool of interpretation when writing a film script. The object of the study were the action lines of a film script and what should be written in them, especially in short films. The research was conducted by examining forms of cinematic metaphor in different kinds of short films. The aim was to find a way to tell life-like stories in film scripts although there should not be too much descriptive imagery or instructions for actors in a film script.

For identifying cinematic metaphors in short films, the principal forms of cinematic metaphor introduced by Trevor Whittock in his study *Metaphor and Film* (1990) were used. The doctoral thesis by Saara Cantell *Cinematic Diamonds* (2011) about the usage of cinematic metaphors, especially in short films was also used. As a material for the study, interviews of script writers of short films were also used in order to hear how they use cinematic metaphors in practice and what they think should be included in a film script.

In the study only two actual film scripts were used: *Virheetön banaani* (2014) and *For You and for Me* (2013). *Virheetön banaani* was written together with Riitta Ryhtä as a commissioned work for The School of Vocational Teacher Education (TAOKK) and *For You and for Me* was written in a course organized in co-operation by Euphoria Borealis ry and Nisi Masa. The other short film examples which were used in the study were watched and analysed afterwards on how forms of cinematic metaphor could have been written in film's scripts.

After studying the subject it was noticed that cinematic metaphors and the understanding of their function can be used in solving the problems of interpreting a film script in a filmmaking group. Understanding the way cinematic metaphors function helps a script writer and other filmmakers in the process to make a coherent story out of a film script and convey the story's point to the audience of the film. Understanding the meaning of a film script does not only require the filmmakers to read but also to have a conversation about different interpretations of a film script among the crew.

Key words: metaphor, trope, short film, scriptwriting

SISÄLLYS

1	TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA KÄSITTEET	5
1.1	Tutkimuksen tavoitteet ja sisältö	5
1.2	Metafora lyhytelokuvassa	8
2	ELOKUVAN TULKINTA VUOROVAIKUTUKSESSA	12
2.1	Elokuvan kielen tulkinnasta	12
2.2	Käsitteellisen tulkinnasta	15
3	ELOKUVALLISTEN METAFORIEN KIRJOITTAMISESTA	21
3.1	Elokuvalliset metaforat käsitteellistämässä	21
3.2	Whitlockin metaforatyypit käsitteellistämässä	24
3.2.1	Suora vertaus	24
3.2.2	Synekdokee	28
3.2.3	Metonymia	29
3.2.4	Vastakkainasettelu	31
3.2.5	Identiteetin muutos	34
3.2.6	Korvaus	37
3.2.7	Sääntöriike	38
3.2.8	Objektiivinen korrelaatti	40
3.2.9	Vääristymä	42
4	ELOKUVALLISTEN METAFORIEN KÄYTÖSTÄ	43
4.1	Elokuvallisten metaforien tulkinta elokuvaryhmän sisällä	43
4.2	Elokuvalliset metaforat parenteseissa	48
5	YHTEENVETO	53
	LÄHTEET	56
	LIITTEET Liite 1 Haastattelukysymykset	59
	Liite 2. Questionnaire	62
	Liite 3. Käsitteellisyys, Virheetön banaani	67
	Liite 4. Käsitteellisyys, For You and for Me	78

1 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA KÄSITTEET

1.1 Tutkimuksen tavoitteet ja sisältö

Yksi hyvän tarinankerronnan merkki on se, että tarina kertoo selvästi havaittavin vertauksin jotain muuta kuin mitä tarinan sanatarkka kertaus antaa ymmärtää. Tällöin tarinaa kerrotaan jonkin ilmiön tai asian vertauskuvan kautta. Metaforan avulla tarinankertoja voi nostaa tarinasta esiin kuvattavan kohteen jonkin piirteen kiinnittämällä yleisön huomion piirteen ilmenemiseen jossain toisessa kohteessa (Bacon 2000, 161).

Tutkin opinnäytetyössäni elokuvallisten metaforien käyttöä lyhytelokuvan käsikirjoittamisen tulkinnallisena työkaluna tarkastelemalla elokuvallisten metaforien ilmenemistä lyhytelokuvissa ja miettimällä, mitkä Whittockin (1990) esittelemistä metafora-tyypeistä ovat kirjoitettavissa käsikirjoituksen parenteeseihin eli toimintakuvauksiin. Kuvailun pitäisi olla käsikirjoituksessa mahdollisimman tiivistä, mutta silti tapahtumapaikan tunnelma, henkilöiden olemus ja tarinan kannalta funktionaalinen äänimaailma pitäisivät olla käsikirjoituksen lukijoiden ymmärrettävissä. Elokuvantekijän Anthony Friedmannin (2001, 90) mukaan elokuvallisten metaforien taloudellinen käyttö tekee käsikirjoituksen tarinan perillemenosta tehokkaampaa ja vahvistaa tarinan rakennetta samalla kun se tiivistää käsikirjoitusta, minkä vuoksi elokuvalliset metaforat ovat hyödyllinen tulkinnallinen työkalu käsikirjoittajalle.

Opinnäytetyön luvussa kaksi lähdän liikkeelle valmiin elokuvan kielen tulkinnan pohtimisesta ja jatkan siitä käsikirjoituksen tulkintaan liittyviin haasteisiin. Käsikirjoitus on elokuvaryhmän keskinäistä kommunikointia yhdistävä dokumentti, jota ei kirjoiteta luettavaksi vaan tehtäväksi (Friedmann 2001, 3). Vaikka käsikirjoituksen tulee olla tekstinä ja rakenteena selkeä ja tiivis, se vaatii aina tulkintaa ja keskustelua, koska se rakentuu kielestä. Sanojen merkitys vaihtelee sanan käyttäjän subjektiivisen kokemuksen mukaan, vaikka sosiaalinen kulttuuri ja yhteiskunta asettavat rajoja merkityksille (Seppänen 2005, 110). Tämän vuoksi ohjaajan, kuvaajan, äänisuunnittelijan ja käsikirjoittajan ajatukset käsikirjoituksen sisältämien sanojen merkityksistä saattavat

vaihdella rajustikin, minkä vuoksi tarinan koossa pitäminen vaatii tekijöiltä myös keskustelua tekstistä ja keskinäistä ymmärrystä. Kaikki käsikirjoituksen sisältämät metaforat eivät käänny valkokankaalle, mikä johtuu osittain kirjoitetun tekstin tulkinnan ongelmista. Toisaalta elokuvanteon eri osa-alueilla voi syntyä myös metaforia, joita ei käsikirjoituksessa ole ajateltu.

Luvussa kolme avaan ensin sitä, miten elokuvallisten metaforien kirjoittaminen käsikirjoitukseen vaikuttaa käsikirjoittajan tarinan hallintaan. Elokuvan alkuperäinen idea on usein jo itsessään vertaus. Tällöin idean ympärille kirjoittuva muu maailma palvelee alkuperäistä ideaa, joka jo alun perin on toimiva elokuvallinen metafora.

Luku kolme jatkuu elokuvatutkija Trevor Whittockin elokuvallisten metafora-tyyppien tutkimisella. Whittockin tutkimuksen *Metaphor and Film* (1990) elokuvalliset esimerkit eri tyyppien käytöstä elokuvissa, ovat tutkijan itsensä mukaan lähinnä ohjaamalla, kuvaamalla ja leikkaamalla aikaansaatuja. Tarkastelen elokuvallisten metafora-tyyppien toimivuutta käsikirjoittamisen apuna lyhytelokuva-esimerkkien avulla.

Elokuvallisista metaforista minua kiinnostavat erityisesti käsikirjoituksen parenteeseihin eli toimintakuvauksiin kirjoitettavat metaforat. Tällöin kyse on äänestä ja kuvasta, ei niinkään dialogista, jossa voi ilmetä omanlaisiaan metaforia, jotka muistuttavat enemmän kirjallisuudessa esiintyviä metaforia kuin elokuvallisia. Neljännessä luvussa pohdin sitä, mikä on käsikirjoittajan rooli elokuvan metaforisen sisällön luomisprosessissa ja sitä, minkälaisia keinoja käyttämällä käsikirjoittaja pystyy tuomaan oman äänensä kuuluviin käsikirjoituksessa, josta on karsittu kaikki ylimääräinen kuvailu. Käsikirjoittajan paradoksaalinen tehtävä kun on luoda elokuvan tunnelma ja henkilöiden luonteiden vivahteet ilman kuvailua.

Pohdin neljännessä luvussa myös sitä, missä määrin äänet ja musiikki ovat käsikirjoittajan kirjoitettavissa ja siis funktionaalisia tarinan kannalta, ja missä määrin ne ovat äänisuunnittelijan alaa. Auditiivinen maailma on lähellä omaa sydäntäni ja sen kirjoittaminen elokuvaan tavalla, joka kertoo yhtä paljon suhteessa elokuvan pituuteen kuin kirjoitettu kuvallinen informaatio. Musiikki on usein elokuvassa vain luomassa

tunnelmaa, kun se voisi kertoa jotain olennaista henkilöistä, paikasta tai tarinasta. Myöskään äänten ei ole aina pakko noudattaa sitä mitä kuvassa tapahtuu, vaan äänet voivat tuoda elokuvaan uuden tason.

Äänten herättämät katsojien mielikuvat ovat paljon vahvempi tapa kertoa, kuin näyttää suoraan asioita kuvassa (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014). Äänillä ja musiikilla yhdistettynä kuvaan on valtava metaforinen potentiaali elokuvassa verrattuna siihen kuinka paljon sitä käytetään. Äänen ja kuvan virta on juuri se, mikä erottaa elokuvan monista muista taiteenaloista ja siksi liikkuva kuva yhdistettynä liikkuvaan ääneen on juuri elokuvallisen metaforan ydinaluetta.

Haastattelin tutkimustani varten lyhytelokuvien käsikirjoittajia Jenni Toivoniemeä, Aino Sunia ja Wim Vanackeria ottaakseni selvää, mitä he ajattelevat käsikirjoittamisesta, käsikirjoituksesta ja siitä, mitä käsikirjoituksen pitäisi sisältää, sekä elokuvallisten metaforien kirjoittamisesta elokuvaan. Haastattelu sisälsi myös kysymyksiä käsikirjoittajan ja muun elokuvaryhmän yhteistyöstä (Liitteet 1-2). Vastaukset olivat käsikirjoituksen muodon suhteen vaihtelevia, mutta siitä jokainen oli yhtä mieltä, että käsikirjoittaja luo elokuvan sisällön. Vaikka metafora-kysymykset aiheuttivat haastateltavissa sekä negatiivisia että positiivisia tunteita, ne luovat kielikuvina merkityksiä elokuvalle ja täten vaikuttavat katsojan mielikuviin tietystä elokuvasta.

Kirjoitimme Riitta Ryhtän kanssa asiakastyönä lyhytelokuvan, jonka työnimi on *Virheetön banaani* (2014) (Liite 3). Elokuva valmistuu kesän 2014 aikana. Osa käsikirjoituksen sisältämisestä elokuvallisista metaforista on kirjoitettu tutkimustani ajatellen, osa ilmestyi tekstiin ajattelematta. Lyhytelokuvan käsikirjoituksen *For You and for Me* (2013) (Liite 4) kirjoitin viime syksynä Euphoria Borealis ry:n ja Nisi Masan yhdessä järjestämällä käsikirjoituskurssilla. *Virheetön banaani* ja *For You and for Me* ovat ainoat esimerkkeinä käyttämäni lyhytelokuvat, joiden käsikirjoitukset ovat olleet käytettävissäni. Kaikkien muiden lyhytelokuva-esimerkkien kohdalla olen katsonut valmiin elokuvan ja miettinyt, mikä Whittockin metafora-tyyppi olisi mahdollista kirjoittaa kyseisen elokuvan käsikirjoitukseen ja mikä ei.

Vaikka elokuvallisten metaforien tutkimista voi pitää analyysin ja siten tutkimisen asiana, ajattelen että analyysi on aina osa kirjoittamisprosessia. Tekstiä kirjoitetaan välillä kenties ajatteleematta sitä mitä paperille syntyy, mutta jo ensimmäistä kertaa tekstiä tarkastaessa mieli alkaa yhdistellä asioita toisiinsa ja luoda tekstistä tulkintoja, joita ei pysty havaitsemaan tarinaa sanasta sanaan kertaamalla. Elokuvan metaforisen sisällön tiedostaminen jo käsikirjoitusvaiheessa on olennaista, jos halutaan ohjata jokin tietty näkemys tai tarina katsojalle. Tulkinnan työkalujen tutkiminen on käsikirjoittajalle yhtä olennaista kuin tarinan rakenteiden oppiminen ja ideoinnin hallitseminen. Luvussa viisi kokoan yhteen tutkimuksen tulokset ja mahdolliset puutteet.

1.2 Metafora lyhytelokuvassa

Metafora voi luoda uuden merkityksen jollekin asialle tai uuden tunneyhteyden (Whittock 1990, 7). Esimerkki elokuvallisesta metaforasta, joka luo uuden merkityksen elokuvassa on Eija-Liisa Ahtilan lyhytelokuvassa *Lohdutusseremonia* (1999). Elokuvassa esiintyvän pariskunnan riitelyä verrataan koirien tappeluun ja leikkimiseen. Pariskunnan käyttäytymistä verrataan koirien käytökseen ja samalla vertaus muuttaa käsitystä koirasta ihmisen parhaana ystäväenä ja antaa koiralle vihamielisiä piirteitä. Wim Vanacker luo televisiovastaanottimelle uuden tunneyhteyden lyhytelokuvassaan *The Naked Leading the Blind* (2012). Elokuvassa television katsominen vertautuu katedraalin sisätiloissa kävelyyn, mikä tekee television katsomisesta uskonnollisen kokemuksen. Ahtilan ja Vanackerin elokuvallisen metaforan esimerkkitapaukset ovat kirjoitettavissa käsikirjoitukseen.

Tässä astutaan myös kirjallisuudentutkimuksessa käytettyjen trooppien, vertausten ja tulkinnallisten työkalujen alueelle. Metaforassa objektien, joita verrataan toisiinsa, merkitykset sekoittuvat keskenään ja luovat uuden merkityksen tai tunnelatauksen fuusiossa syntyneelle objektille. Analogiassa asioita verrataan toisiinsa, mutta objektit eivät muuta vertauksessa muotoaan. (Whittock 1990, 7.)

Symboli vertaa objekteja toisiinsa tavalla, joka on jo tunnettu ja vakiintunut. Symboli edustaa siis kahden objektin jo muodostamaa kokonaisuutta, se ei rakenna uutta merkitystä kahdesta objektista. Toiston merkitys on tärkeä jonkin vertauksen muodostuessa symboliksi. Myös metaforasta voi tulla symboli, jos se toistuu esimerkiksi tietyn elokuvaohjaajan elokuvissa useasti. (Kantola 2003, 275.) Esimerkiksi David Lynchin elokuvissa teatteriverho on muodostunut symboliksi henkilöhahmojen eri rooleille heidän omassa elämässään.

Subteksti ilmaisee sen mitä on elokuvan kohtauksen pinnan alla, mikä on henkilöhahmojen todellinen suhde ja jännite kaiken ääneen sanotun dialogin ja toiminnan takana (Sundstedt 2009, 259). Subteksti kertoo sen, mistä tarina oikeastaan kertoo eli näkymättömissä kulkevan tarinan. Elokuvallinen metafora taas kulkee tarinan pintatasolla, asiat yhdistyvät toisiinsa ja luovat syvempiä merkityksiä.

Tutkimukseni keskiössä esiintyvät lyhytelokuvat. Lyhytelokuva ei ole varsinaisesti elokuvan genre vaan hyvin hajanainen elokuvallinen kenttä, jonka rajaus perustuu lähinnä elokuvien ajalliseen keston. Moderni lyhytelokuva on kestoaltaan noin viisitoista minuuttia pitkä, sillä sen ylittävä kerronta alkaa noudatella jo pitkän kerronnan muotoa ja rakennetta (Cantell 2011, 29). Lyhytelokuvan modernin aikakauden lasketaan lyhytelokuvatutkija Richard Raskinin (2002, 2) mukaan alkaneen Roman Polanskin klassikosta *Kaksi miestä ja kaappi* (1958), jonka kesto on viisitoista minuuttia. Liian tiukat ajalliset rajoitteet tuntuvat kuitenkin turhilta, koska pidempikin elokuva voi noudattaa lyhyen kerronnan sääntöjä.

Lyhytelokuva ei ole pitkästä elokuvasta leikattu pala, vaan elokuva joka ei voisi olla muuta kuin lyhyt. Lyhytelokuvalla on kestoensa vuoksi mahdollisuus kertoa vahva filosofinen ajatus tavalla, johon pitkä elokuva ei kestoensa vuoksi kykene. Mitä pidemmäksi aika venyy, sitä useampaan suuntaan mahdollinen merkitys haarautuu ja menettää voimaansa. Lyhytelokuvassa sanomalla mahdollisimman vähän tavoitetaan ajatuksen tarkkuus ja sanotaan mahdollisimman paljon (Cantell 2011, 111).

Elokuvantekijä Saara Cantell on kehittänyt termin kuvaamaan tällaista yhden vertauksen eli metaforan sisältämää lyhytelokuvaa. Hän käyttää termiä metaforaelokuva väitöskirjassaan *Timantiksi tiivistetty* (2011). Metaforaelokuva on lyhytelokuva, joka ei käytä metaforaa ainoastaan tarinankerronnan välineenä, vaan välittää tekijänsä näkemyksen aiheesta kokonaisena lyhytelokuvan muotoisena metaforana. Metaforaelokuva ei ole metafora-tyyppi, vaan metaforan ja myös elokuvan tyyppi voi olla mikä tahansa Whittockin (1990) nimeämistä tyypeistä.

Elokuvatutkija Henry Bacon (2000, 168) kirjoittaa metaforaelokuvasta allegorian nimellä. Allegorialla tarkoitetaan vertauskuvallista esitystä ja laajennettua metaforaa. Allegoriassa kerrotaan abstraktista ajatuksesta konkreettisen tarinan avulla. Vaikka allegoria tavallisesti yhdistetään kirjallisuuteen ja runouteen, sen voisi aivan yhtä hyvin nähdä toimivan elokuvassa metaforaelokuvan tyyppisenä laajennettuna metaforana. (Hosiaislouma, 39.)

Käsikirjoittaja Jenni Toivoniemi (haastattelu 6.4.2014) sanoo, että se mitä käsikirjoittaja yrittää sanoa elokuvassa, synnyttää metaforan. Metaforaelokuva on näin kiteytetty ja äärimmäisyyksiin tiivistetty kirjoittajan näkemys tarinasta. Metaforaelokuva voi olla täysin vertauskuvallinen allegoria kuten Pietari Koskisen *Verta ja luita* (1983) tai se voi olla tarinallinen kuten Jens Dahlin *2 Piger 1 Kage* (2013).

Animaatiossa *Verta ja luita* (1983) lapset huutavat animaation nimen ”Verta ja luita!”, minkä jälkeen mies uhkaa hypätä kerrostalon katolta alas. Ambulanssi ja poliisit ajavat odottamaan talon vierelle pelastaakseen miehen. Mies hyppää, hänelle kasvaa siivet ja hän lentää katolta taivaalle. Alhaalla odottava yleisö toivoo miehen tipahtavan maahan ja hän tippuu.

Koskinen yhdistää animaatiossaan ihmisen toiveen lentää, tehdä jotain kuolematonta ja ympäröivän ihmisjoukon vastustavan ilmapiirin ihmeiden tekemistä kohtaan. Elokuva kertoo vain tämän lyhyen kohtauksen fiktiivisestä elämästä. Elokuvasa ei ole sellaista tarinan kaarta tai päähenkilöä, mitä juonelliselta elokuvalta odotetaan. Cantell (2011,

104) yhdistää tällaisen kerronnan runoon ja runon tapaan kertoa lyhyin vertauskuvin jotain katoavaa todellisuudesta.

Jens Dahlin lyhytelokuva *2 Piger 1 Kage* (2013) on esimerkki juonellisesta metaforaelokuvasta. Päähenkilö ulostaa alussa muovikulhoon ja valmistaa ulosteesta kakun täyteen. Kakku on lahja hänen ystävälleen, joka vei häneltä poikaystävän sillä aikaa, kun hän itse sairasti syöpää sairaalassa.

Sekä kakun tekeminen ja syöminen että ystävyysuhde ovat nerokkaasti kiedottu yhdeksi juonen läpi kulkevaksi metaforaksi. Alussa kakku kuvastaa päähenkilön vihaa ystäväänsä kohtaan, mutta kun ystävä ajattelee, että hän on kakka-kakkunsa ansainnut ja syö sen, palikat kääntyvät toisin päin ja päähenkilölle tulee paha mieli ystävän kakun syömisestä. Kakku kuvastaa elokuvassa päähenkilön tunteita, ystävyysuhdetta ja sen rikkoutumista, sekä myös menetettyä poikaystävää, jonka ystävät ovat jakaneet aivan kuin kakun.

2 ELOKUVAN TULKINTA VUOROVAIKUTUKSESSA

2.1 Elokuvan kielen tulkinnasta

Elokuvan kielellä en tarkoita kirjoitettua kieltä, jota käytetään käsikirjoituksessa tai kieltä, jota käytetään käsikirjoituksesta kommunikointiin elokuvan tekijöiden välillä. Elokuvan kieli on oikeastaan vain kielikuva sille järjestelmälle tai koodille, joka näyttäytyy elokuvan katsojalle kuvien ja äänten virtana. Elokuva on representaatio, jonka arvoitukset eivät ratkea vain kuva-äänivirtaa tuijottamalla, vaan elokuva vaatii analyysiä ja tulkintaa (Seppänen 2005, 86). Vaikka visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppänen puhuu kirjassaan lähinnä journalistisesta kuvasta, jotkin hänen ajatuksensa tulkinnasta sopivat myös elokuvaan.

Seppänen viittaa kirjassaan (2005, 84) kulttuurintutkija Stuart Hallin (1997) kahteen representaatioiden järjestelmään. Ensimmäisessä järjestelmässä katsoja vertaa havainnon kohteiden ulkoisia piirteitä mielessään oleviin mentaaliin representaatioihin. Ilman tällaisia mielikuvia esitetyistä asioista, katsojan ei olisi mahdollista tulkita informaatiota tai jäsentää sen merkityksiä. Kun David Lynchin elokuvassa *Lost Highway* (1997) päähenkilö Fred Madison tilaa viskiä ja taustalla soi Badalamentin kevyt jazz-musiikki, katsoja ymmärtää päähenkilön mieheksi. Fred on pukeutunut kulttuurissamme tyypilliseksi miessukupuolen edustajaksi. Hänellä on yllään pikkutakki ja suorat housut ja hänen hiuksensa ovat lyhyet. Katsoja ymmärtää myös, mitä mies tekee baaritiskillä, koska kulttuurissamme käydään paljon baarissa ja juodaan alkoholia. Lisäksi rauhallinen cocktail-musiikki kertoo, että tilanne on päähenkilön hallinnassa.

Edellisen lyhyen toiminnon aikana katsoja tekee monta oletusta, joista osa on ainakin tietyssä kulttuurissa jaettuja näkemyksiä, osa on subjektiivisia, katsojan omiin kokemuksiin liittyviä havaintoja. Kaikki havainnot eivät kuitenkaan ole subjektiivista, koska edellisestä kohtausten pätkästä voi keskustella toisen ihmisen kanssa joka näki saman elokuvan. Mentaaliset representaatiot ovat siis jaettuja, eli niistä voi kommunikoida toisten ihmisten kanssa (Seppänen 2005, 85).

Ymmärsin Fred Madisonin viskitilausta katsoessani joukon asioita kuten, että Fred Madison on elokuvan päähenkilö, että Fred on mies, että cocktail-tilaisuudessa on suhteellisen varakasta väkeä, että Fred on vetäytyvä henkilö, eikä halua keskustella muiden kuin itsensä kanssa. Edelliset oletukset liittyvät yhtä paljon elokuvan omaan kieleen kuin elokuvaan taiteenlajina sekä todellisuuteen ja kulttuuriin elokuvan ulkopuolella. Osa havaitsemistani asioista kuten se, että Fred on vetäytyvä, saattaa liittyä myös siihen, että olen katsonut elokuvan monta kertaa. Tilanteen lukemiseen tarvitaan kuvanlukutaitoa, mutta myös tarinan ja juonen lukutaitoa, joka on tuttua kirjallisuudesta ja sitä edeltävästä suullisesta perinteestä. Lisäksi katsojan pitää osata lukea elokuvaa, joka vähän reilun sadan vuoden aikana on kehittänyt oman tapansa kertoa tarinoita.

Toinen Hallin (1997) representaatioiden järjestelmä on merkkijärjestelmä, joka välittää merkityksen toisille (Seppänen 2005, 85). Elokuvassa merkkijärjestelmä on liikkeessä olevia tapahtumia kuva- ja ääniraidalla. Kuvaraidan jokainen kuva on omalta osaltaan sommiteltu kultaista leikkausta ja muita kuvataiteen sääntöjä käyttäen, mutta samalla liike sekä kuvassa että äänessä on järjestetty juonikaavion mukaan, joka seuraa enemmän tai vähemmän Aristoteleen draaman kaarta tai Freytagin kolmiota. Äänten ohikulkeva virta vahvistaa elokuvan tapahtumista preesensissä (Siltanen 2003, 23). Lisäksi musiikki luo elokuvaan oman kaarensa, vaikka se joissain elokuvissa toimii vain kuvan aiheuttaman tunnelatauksen vahvistajana tai luoja.

Merkkijärjestelmät eivät ole pysyviä, vaan muokkautuvat ja rakentuvat käytössä kaiken aikaa. Representaatiot rakentuvat kulttuurissa merkkien välisten erojen kautta, minkä vuoksi esimerkiksi länsimaisen miehen representaatio on muuttunut paljon vuosikymmenien ja –satojen aikana. (Seppänen 2005, 88.) Omana taiteenlajinaan myös elokuvan kieli muuttuu ajassa, vaikka osa rakenteista säilyy samana. Esimerkiksi takauma-leikkaukset ovat muuttuneet ajan kuluessa paljonkin. Enää ei tarvitse näyttää savupilveen katoavaa henkilöä unelmoimassa tai nukkumassa, vaan nopeilla leikkauksilla voidaan siirtyä nykyisyydestä tulevaan tai meneeseen (Vanacker, keskustelu 25.9.2013.). Sen sijaan esimerkiksi henkilöhahmojen psyyken kuvaukseen liittyvät tulkinnat säilyvät

suhteellisen samanlaisina. Vasemmalta ruutuun kävelevä henkilö tuntuu hallitsevan kuvaa, kun taas oikealta kuvaan astuva näyttää lempeältä ja alistetulta.

Lisäksi on vielä jokaisen elokuvan oma merkkijärjestelmä, jonka mukaan tiettyä elokuvaa pitää lukea (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014). *Lost Highwayssa* (1997) Fredin tilattua viskinsä ja juotuaan lasit tyhjiksi, hän huomaa lyhyen miehen kauempana, joka kävelee hänen luokseen. Äänimaisema vaihtuu jazzista kohinaan. Lyhyt mies väittää olevansa Fredin kotona juuri nyt ja pyytää Frediä soittamaan kotiinsa. Fred soittaa, lyhyt mies vastaa puhelimeen ja väittää, että Fred on kutsunut hänet kotiinsa. Fred kysyy kuka mies on, johon hän saa vastaukseksi vain pahaenteisen naurun. Kohtausta ei voi lukea vain elokuvan perinteistä kerrontaa seuraamalla, vaan miehen läsnäolo selittyy vain tulkitsemalla *Lost Highwayn* omaa kerrontaa.

Elokuvan kieltä luetaan tapahtumina sekä kuva- että ääniraidalla, minkä vuoksi elokuvan kielen yksikkö ei ole sana, asia, miljöö tai konteksti, vaan tapahtuma, jota on modifioitu eri tavoin kameroilla, linsseillä, efekteillä, musiikilla, näyttelemällä, leikkaamalla jne. Elokuvan objektit tuntuvat aidommilta kuin kirjoitetun kielen, koska ne viittaavat suoraan kohteeseensa kuten kuvan objektit. Lisäksi liike ja äänet tekevät elokuvasta kuvaakin aidomman tuntuisen palan elämää, koska se näyttää tapahtuvan tässä hetkessä. (Whitlock 1990, 21.) Tosiasiassa elokuvan kieli on kuitenkin aivan yhtä koostettua ja muokattua kuin teksti. Elokuvan kieltä muokataan käsikirjoittamalla, ohjaamalla, näyttelemällä, kuvaamalla, leikkaamalla ja äänisuunnittelemalla.

Kutsun elokuvan tapahtumavirtaa elokuvan kieleksi, koska se vaatii tulkintaa katsojalta aivan kuten teksti lukijaltaan. Kai Mikkonen viittaa Ricoeurin (1983) tekstin tulkinnan teoriaan puhuessaan kirjallisuuden tulkinnan kaksiosaisesta tehtävästä. Elokuvalle käännettynä tämä tarkoittaa, että katsojan täytyy ensinnäkin ymmärtää elokuvan osien keskinäistä suhdetta, jossa tapahtumat yhdistetään juoneksi ja yksityiskohdat teemoiksi, symboleiksi ja metaforiksi tai henkilöhahmo kootaan hänen käytöksestään ja dialogistaan. Toiseksi katsoja yrittää suhteuttaa näkemäänsä toisiin elokuviin, elokuva-genreihin, toisiin taiteisiin, todellisuuteen ja aiempaan tietoonsa. (Mikkonen 2003, 72-73.) Elokuva on aivan yhtä tulkinnalle altis, monitahoinen ja –merkityksinen kuin teksti,

minkä vuoksi elokuvalle on oletettava struktuuri, joka tekee tulkinnan kohteesta mielekkään.

Elokuvan objekti eli toiminto saattaa vaikuttaa luonnolliselta osalta elämää, kuten vaikka puhelimen pirinä, jota seuraa luurin nostaminen korvalle. Elokuvan kieli on kuitenkin abstraktia, eikä sillä ole sellaista luonnollista viittauskohdetta kuin kuvalla. Jo pelkästään puhelimen ääni on ainakin fiktiossa useimmiten liitetty jälkikäteen puhelimen nostoa esittävään kuvaan. Vaikka elokuvan jokainen yksittäinen pysäytetty kuva viittaisi suoraan kohteeseensa niin silti, kun kuva liitetään liikkuvan kuvan virtaan, jota voi yhdistellä mielensä mukaan käsikirjoituksessa kohtauksina, leikkausohjelman kuvaraidalla otoksina tai otosten paloina, siitä tulee reproduktiota, koostettua todellisuutta ja kieltä, joka vaatii tulkintaa. Jo pelkästään sinä aikana, kun puhelin on pirissyt ja luuri nostettu korvalle, on saattanut tapahtua monta kuvakulman muutosta, näyttelijän ilmettä ja elettä tai musiikkia, joka ohjaa katsojan ajatusta, tunteita ja elokuvan lukemista haluamaansa suuntaan.

Elokuvalliset metaforat rakentuvat yleisinhimillisistä ominaisuuksista ja kulttuurisista konventioista, jotka katsoja pystyy tunnistamaan (Cantell 2011, 119). Ainoastaan inhimilliset tunteet ovat samat kulttuuriin katsomatta. Se miten tunteita ilmaistaan, vaihtelee kulttuurista toiseen hyvinkin paljon ja suuri osa elokuvakerrontaa on tunteiden ilmaisemista. Myös saman kulttuurin sisällä sukupolvien väliset erot saattavat olla niin suuria, että nuoret eivät lainkaan ymmärrä vanhojen ihmisten kokemia tunteita. Tämä kaikki tekee metaforista, aivan kuten kielestä yleensäkin, tulkinnan varaista.

2.2 Käsikirjoituksen tulkinnasta

Elokuvan käsikirjoitusta ei pidetä itsenäisenä taideteoksena samalla tavalla kuin esimerkiksi näytelmän käsikirjoitusta, josta eri ryhmät ja teatterit tekevät omia tulkintojaan. Elokuvan käsikirjoitus on tarkoitettu elokuvantekijöille ohjenuoraksi, rakenteeksi, sisällöksi ja tunnelman luojaksi lopputulokselle eli elokuvalle. Käsikirjoittajan tehtävä on kirjoittaa teksti ja avata sen merkitykset sekä

käsikirjoituksessa että keskustellessa ohjaajan kanssa niin selkeästi, että kirjoitus kääntyy käsikirjoittajan mielikuvasta valkokankaalle (Vanacker, haastattelu 19.5.2014).

Käsikirjoituksen olisi hyvä olla tiivis, selkeä ja ymmärrettävä, jotta elokuvaryhmä pystyy keskustelemaan elokuvasta ilman suuria tulkinnallisia ongelmia. Tulkinnan ongelmia helpottamaan on luotu käsikirjoituksen formaatti, joka määrää tekstifontin, marginaalien leveydet ja otsikoiden ja parenteesien muodon. Käsikirjoituksen aikamuoto on aina preesens.

Käsikirjoittaessa pyritään välttämään näyttelijäohjeita, asioiden kuvailua rönsyilevällä proosatekstillä ja muutenkin kaikkea, mikä ei suoranaisesti liity tarinan rakenteeseen tai sisältöön. Teksti kirjoitetaan tapahtumiksi ääni- ja kuvaraidalla. Kuitenkin käsikirjoitus on kirjallinen teos, johon kirjoitetaan elokuvan runko ja teksti, joka vaatii selkeydestään huolimatta aina lukijaltaan tulkintaa.

Haastattelin kolmea lyhytelokuvien käsikirjoittajaa ottaakseni selvää, kuinka tarkkaan käsikirjoittamisen ohjeita noudatetaan ja, minkälaisen oman lisänsä he tuovat käsikirjoituksiinsa. Oletukseni on se, että liika käsikirjoittamisen säännöissä roikkuminen vaikuttaa negatiivisesti elokuvan metaforiseen sisältöön ja tekee tarinasta yksinkertaisen ja ohuen. Elokuvan on hyväkin olla yksinkertainen, jotta se jättää tilaa katsojan vapaalle assosioinnille, mutta samalla sen täytyy olla kielikuviltaan runsas, jotta katsoja pystyy rakentamaan annetuista vihjeistä monivivahteisen tarinan (Raskin 2002, 169 - 170.)

Toivoniemi (haastattelu 6.4.2014) sanoo kirjoittavansa äänet käsikirjoituksen parenteseihin todella tarkkaan. Hänen mielestään äänten herättämät katsojien mielikuvat ovat vahvempi tapa kertoa kuin näyttää suoraan asioita kuvassa. Ensimmäiseen pitkään elokuvaansa *Korso* (2014) hän sanoo kirjoittaneensa paljon lentokoneen ääniä muistuttamaan päähenkilön unelmasta muuttaa asumaan New Yorkiin.

Toivoniemen lyhytelokuvassa *Treffit* (2012) kissojen parittelu on vahvasti läsnä villin äänimaiseman kautta. Kuvassa näytetään vain kissojen omistajien ilmeitä sekä heidän kuunnellessaan kissojen toisiinsa tutustumista että katsoessaan lasin läpi, mitä kissat

keskenään tekevät. Elokvassa kissojen harrastama parittelu jätetään täysin äänellisen informaation ja katsojan mielikuvituksen varaan. Äänet toimivat tässä metonymiana parittelu-kuvalle, mikä on yksi Whittockin luettelemista elokuvallisen metaforan tyypeistä (Whittock 1990, 60).

Käsi­kirjoitus­ope­tuksessa ja –oppaissa korostetaan kuvallisten tapahtumien kirjoittamista käsi­kirjoitukseen, kun käsi­kirjoittajan tulisi keskittyä sekä kuvaan että ääneen. Esimerkiksi jo Friedmannin kirjan nimi *Writing for Visual Media* (2001) jättää mainitsematta audiovisuaalisuuden. Kirjassa sisällä hän kutsuu elokuvallisia metaforia nimellä *visual metaphor* (2001, 89) ja käsi­kirjoittamista kuviksi kirjoittamiseksi (2001, 7). Myöhemmin kirjassaan hän kyllä mainitsee äänen kirjoittamisen tärkeydestä käsi­kirjoitukseen silloin, kun niillä on erityinen merkitys tarinan rakenteessa (2001, 23). Jos äänen jättää väliin käsi­kirjoittaessa, äänellisen sisällön tuottaminen siirtyy täysin äänisuunnittelijan harteille ellei ohjaajalla ole näkemystä äänikerronnasta. Äänen ja kuvan yhdessä muodostamat elokuvalliset metaforat ovat elokuvakerronnan ydinaluetta, minkä vuoksi sisältöön olennaisesti vaikuttavat äänet tulisi kirjoittaa jo käsi­kirjoitukseen.

Toivoniemi ja Suni ovat yhtä mieltä siitä, että käsi­kirjoittaja luo suurimman osan elokuvan sisällöstä (haastattelu 6.4.2014). Jos tämä sisältö ei sisällä lainkaan ääntä, niin käsi­kirjoituksen kerronta kaventuu pelkäksi kuvalliseksi kerronnaksi. Pahimmillaan valmiissa elokuvassa äänet vain säestävät kuvaa ja ääni ja kuva kertaavat toistensa sisältöä, kun ne voisivat toimia vuorovaikutuksessa keskenään ja luoda uutta sisältöä.

Talousalan luennoitsija Seth Godinin mukaan ryhmätyössä on tärkeintä, että jokainen osanottaja vetää projektia omaan suuntaansa. Hän sanoi, että jos joku osanottajista antaa periksi ja antaa toisten päättää asioista puolestaan, projektin lopputuotteesta tulee sisällöllisesti huonompi kuin jos kaikki pitäisivät omasta ideastaan kiinni. (Seth Godinin luento 2014.) Tällainen ajattelu on vierasta etenkin konfliktia pelkääville suomalaisille. Usein ajatellaan, että konfliktista tulee ryhmän osanottajille ”paha mieli” ja tasoitellaan tilanne antamalla jonkun ajatuksen lyödä toiset, kun tosiasias­sa konfliktiin osallistuminen saattaa lujittaa yhteistyötä ja parantaa lopputulosta.

Toivoniemen mukaan elokuvan sisältö luodaan käsikirjoittaessa, vaikka muutkin elokuvan tekijät osallistuvat sisällön luomiseen. Hänen mukaansa yhteistyö on parhaimmillaan, jos muut tekijät pystyvät tuomaan elokuvaan oman ristiriitaisen lisänsä. Elokuvasta tulee myös sisällöllisesti rikkaampi kuin mitä se on käsikirjoituksena, jos työryhmän sisällä on sopivassa määrin erilaisia tulkintoja käsikirjoituksesta. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.)

Tapahtumapaikan kuvailulla on vaikutusta elokuvan sisältöön ja elokuvan metaforiseen sisältöön. Miljööön kuvaus täydentää henkilöhahmojen toimintaa ja reaktioita. Myös henkilöhahmojen sisäiset muutokset ovat suhteessa ympäröivään miljööseen (Sundstedt 2009, 275). Toivoniemen mukaan tapahtumapaikan ”fiilis” tulisi kuvailla jo käsikirjoituksessa. Jos paikan kuvaus ei ole tarkkaa, asiasta voi koitua ongelmia produktiolle (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014). Tapahtumapaikan olemuksen puuttuminen käsikirjoituksesta saattaa vaikuttaa Whittockin (1990, 52-58) metafora-tyypeistä vastakkainasettelun tai identiteetin muutoksen näkymiseen elokuvassa, jos ohjaaja ja käsikirjoittaja eivät keskustele keskenään käsikirjoituksen luomista mielikuvista.

Kirjoittamani lyhytelokuvan *Virheetön banaani* käsikirjoituksessa ei kuvailla lainkaan bussia, joka on elokuvan tapahtumapaikka. Bussin ulkonäkö ja kunto olisi pitänyt ainakin muutamalla sanalla kuitata käsikirjoitukseen. Käsikirjoitukseen on kirjoitettu pätkä musiikkivideota, jossa ihmiset tanssivat aurinkoisella rannalla (Liite 3, 4). Musiikkivideon ja tapahtumapaikan kontrastin pitäisi syntyä bussin ahtaudesta, tunkkaisuudesta ja kuumuudesta ja vertautua aurinkoisella rannalla tanssimiseen, jotka ovat jyrkässä ristiriidassa keskenään.

Käsikirjoittaminen ei tapahdu ainoastaan paperilla, vaan keskustelu ohjaajan ja käsikirjoittajan välillä on tärkeää. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.) Tästä voisi päätellä että yhtä tärkeää kuin käsikirjoittaminen, on kirjoitettujen ajatusten purkaminen ja analysointi ohjaajan ja käsikirjoittajan välillä. Toivoniemi (haastattelu 6.4.2014) sanoo purkaneensa elokuvakäsikirjoituksen *Korso* (2014) tarkkaan ohjaajan ja toisen käsikirjoittajan Kirsikka Saaren kanssa.

Analysointi ja tulkinta eivät tapahdu ainoastaan henkilöiden välillä, vaan myös käsikirjoittaja analysoi ja tulkitsee kirjoittamaansa kaiken aikaa. Koska kirjoittaja suunnitelee ja kirjoittaa jokaisen tekstin ja tekstin osan tietyssä kontekstissa ja lukee ja analysoi tekstiä eri kontekstissa kuin kirjoitti, hänen oma tulkintansa tekstistä saattaa olla aivan toinen kuin tekstiä kirjoittaessa. Tällöin kirjoittaja muuttaa tekstiä, jos tulkinta ei ole mieluinen ja taas tulkinta on seuraavassa hetkessä eri kuin edellisellä kerralla. Filosofi Jacques Derrida (1990) kirjoittaa yleisestä tekstistä, jolla hän tarkoittaa kaikkia mahdollisia inhimillisen todellisuuden viittauskohteita. Hänen mukaansa koko todellisuudella on sama rakenne, eikä tuohon todellisuuteen voi viitata muuten kuin tulkinnallisessa kokemuksessa (Keskinen, 106). Käsikirjoittaja käy keskustelua tekstistä myös itsensä kanssa, eikä kirjoittaja ole välttämättä itsekään tietoinen jokaisesta käsikirjoitukseen kirjoittamastaan elokuvallisesta metaforasta tai sen tulevasta tulkinnasta, sillä tulkinnan ketju ei pääty edes silloin kun elokuva on valmis. Katsojat jatkavat elokuvan tulkintaa niin kauan kuin tuote on saatavilla markkinoilla tai sen kopio löytyy jostain. Elokuvalliset metaforat, kuten muutkin analyysin työkalut, helpottavat käsikirjoittajan tehtävää kirjoittamansa tekstin tulkinnassa ja työstämisessä.

Toivoniemi muistuttaa, että jos ohjaaja ja käsikirjoittaja ovat sama henkilö, on vaikea erottaa elokuvanteon osa-alueita toisistaan. Tällöin kirjoittaminen ja ohjaaminen sulautuvat jatkumoksi, joka ei pääty ennen kuin elokuva on kuvattu. Esimerkiksi näyttelijään tutustuminen voi aivan konkreettisesti pakottaa kirjoittamaan henkilölle erilaisia repliikkejä tai eleitä, jos näyttelijä ei mahdu käsikirjoituksen muottiin. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.)

Ohjaamisen prosessi hävittää Toivoniemen mukaan osan tekstin sisältämistä metaforista. Tähän on syynä yleensä käytännön ongelmat, jotka eivät aina ratkea niin kuin paperilla kuvittelee. Esimerkiksi kuvauspaikan tai lavasteiden vaihtaminen toisiin saattaa muodostaa aivan erilaisen metaforisen tason elokuvalle kuin alun perin on suunniteltu. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.)

Paikan ja henkilöiden kuvailu ja äänten kirjoittaminen pitäisi olla myös käsikirjoittajan alustavaa ansiota. En tarkoita sitä, että kaikki pitäisi kirjata jo käsikirjoitukseen sanatarkkaan. Tarkoitan jonkinlaista tarinan hengen luomista, joka muotoutuu tekstinä kirjoittajan oman suuntautumisen mukaan äänten, paikan ja henkilöiden harkittuna kirjoittamisena. Myös lihan voi kirjoittaa luiden ympärille käsikirjoitukseen, jos sen tekee mahdollisimman kiteytetysti ja kuvausryhmää ajatellen.

3 ELOKUVALLISTEN METAFORIEN KIRJOITTAMISESTA

3.1 Elokuvaliset metaforat käsikirjoittamisessa

Metafora juontuu kreikan kielen sanasta *metaphorá*, joka tarkoittaa siirtämistä tai muuttamista. Kun lapsi ei tiedä jollekin asialle tai esineelle nimeä, hän antaa sille nimen jonka hän tietää jostain toisesta asiayhteydestä (Whittock 1990, 7). Lapsi yhdistää kaksi eri kategoriaan kuuluvaa asiaa toisiinsa ja luo tällä tavalla tietämättään uuden merkityksen. Hän ei kuitenkaan anna nimeä sattumanvaraisesti, vaan asioiden välillä on jokin tunneyhteys ainakin lapsen mielessä. Tällainen luova asioiden ja nimien yhdistely on tapa rakentaa uutta kieltä ja myös metaforia.

Jonathan Culler (1975) on kehittänyt kirjallisuudelle ominaista kielioppia, joka sisältää kolme konventiota. Merkitsevyyden konventio tarkoittaa, että teksti ilmaisee jonkin merkityksen. Metaforisen koherenssin periaate tarkoittaa, että metaforan eri osat tai metaforat muodostavat ymmärrettävän kokonaisuuden. Temaattisen yhtenäisyyden konventio viittaa siihen, että tekstillä on tema, johon viitataan monella eri tapaa. (Mikkonen 2003, 74.)

Mikkonen (2003, 74) kirjoittaa artikkelissaan kirjallisuudelle tyypillisestä sisällön rakentumisesta. Kuitenkin myös elokuva merkitsee aina jotain, sisältää elokuvallisia metaforia, jotka muodostavat kokonaisuuden ja myös elokuvalla on tema, joka orkestroidaan tarinan eri tasoille. Myös elokuvallisten metafora-tyyppien tutkija Trevor Whittock nojaa tutkimuksessaan kirjallisuudentutkimuksesta tuttuun metaforaluokitukseen (Whittock 1990, 50). Metafora-tyypit eivät kuitenkaan ole sellaisinaan käytössä kirjallisuudessa, vaan käytötapa on eri johtuen medioiden toimintatavasta.

Suurin osa Whittockin tutkimuksessaan esittämistä metafora-esimerkeistä elokuvissa on ohjaamalla, kuvaamalla ja leikkaamalla tehtyjä (Whittock 1990, 51-69). Monet hänen esittelemistään luokista voidaan kuitenkin kirjoittaa jo käsikirjoitukseen. Whittockin

(1990, 49) mukaan kirjalliset metaforat eivät taivu elokuvan kielelle tai toisin päin. Elokuva kuitenkin koostetaan käsikirjoituksesta, joka on kirjoitettua kieltä. Elokuvalliset metaforat on kirjoitettava käsikirjoitukseen elokuvan kielen ja sääntöjen avulla ja kirjallisella kielellä leikittely on unohdettava.

Käsikirjoitus on aina tulkinta ja ohjaajan, ja käsikirjoittajan tulkinnat saattavat erota toisistaan rajustikin, minkä vuoksi kirjoitettu metafora ei välttämättä näy valmiissa elokuvassa. Jotkut kirjoitetuista metaforista kääntyvät paljon yksiselitteisemmin kaikille lukijoille kuin toiset. Toisaalta jos kirjoittaja ja ohjaaja elävät samassa kulttuurissa ja kielessä, heidän on myös mahdollista lukea käsikirjoituksen sisältämiä metaforia lähes tulkoon samalla tavalla. Tämä tekee mahdolliseksi kuvausryhmän sisällä käsikirjoituksen avulla kommunikoinnin ja elokuvan toteutumisen kaikkia osapuolia tyydyttävästi. Jos näin ei olisi, käsikirjoittaminen olisi turhaa ja elokuvaryhmän jäsenet sooloilisivat jokainen omaa elokuvaansa.

Jenni Toivoniemi suhtautuu hyvin varauksellisesti metaforan käyttöön käsikirjoittamisen työkaluna. Hänen mielestään metafora on hyödyllinen lähinnä elokuvaa analysoitaessa. Hän sanoo, että metaforien täytyy syntyä tarinan sisältä, ei ulkoa, tarkoittaen sitä, että tarina rakennetaan ennen metaforien miettimistä, ei toisin päin. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.) Analyysille ei voi kuitenkaan asettaa ajankohtaa, mistä se alkaa tai mihin se päättyy. Kirjoittaja analysoi ideaa jo siinä vaiheessa, kun se tapahtuu vain kirjoittajan mielessä tai hajanaisin sanoin paperilla. Toisaalta analysointi jatkuu jokaisen katsojan mielessä elokuvan valmistuttua. Analyysi ja kirjoittaminen ovat erottamattomia. Kuten Derrida (1990) sanoo, todellisuuteen ei voi viitata muuten kuin tulkinnallisessa kokemuksessa (Keskinen, 106). Kirjoittaja miettii kirjoittaessaan myös elokuvan metaforista tasoa, vaikka ei kutsuisikaan sitä metaforiseksi, vaan esimerkiksi tarinan syvemmäksi tasoksi.

Toivoniemen varauksellinen suhtautuminen kirjoitettua metaforaa kohtaan on ymmärrettävää, koska jos kirjoittaja lähtee kirjoittamaan elokuvaa pelkät metaforat mielessään, tarinasta voi todella tulla ”uskomatonta kökköyttä”, kuten Toivoniemi (haastattelu 6.4.2014) asian ilmaisee. ”Kökköydellä” tässä viitataan metaforia vilisevään

elokuvaan, jossa varsinainen tarina ja kosketus oikeaan elämään saattavat jäädä hataraksi. Videotaiteen puolella metaforia vilisevää elokuvaa tehdään paljon ja sinne tietynlainen metaforien virta myös sopii, koska kyse on silloin assosioivasta kerronnasta ja taide-elokuvasta, ei katsojan samastumiseen pyrkivästä elokuvasta (Bacon 2000, 70-88).

Wim Vanacker sanoo, että käsikirjoitus pyritään yleensä kirjoittamaan hyvin kuivaan ja asialliseen tyyliin, mutta hän ei itse käsikirjoittajana seuraa tätä sääntöä. Hän sanoo kirjoittavansa elokuvalliset metaforat käsikirjoitukseen samaan tapaan, kuin jos hän kirjoittaisi runoutta. Jos hänellä on mielessään metaforinen kuva tai metaforinen montaasi, hän kuvaa sen tekstiin sellaisenaan. (Vanacker, haastattelu 19.5.2014.)

Vanacker on myös itse ohjannut käsikirjoittamansa lyhytelokuvat. Hänen ei siis tarvitse neuvotella käsikirjoituksen sisältämistä merkityksistä ohjaajan kanssa, vaan hän voi vapaasti kääntää käsikirjoituksensa elokuvan kielelle. Hän kirjoittaa kuvasuunnitelman aina yhtä aikaa käsikirjoituksen kanssa, minkä jälkeen hän tietää, miltä kirjoitetut elokuvalliset metaforat tulevat näyttämään valmiissa elokuvassa. (Vanacker, haastattelu 19.5.2014.)

Toivoniemi sanoo elokuvan kiertyvän kuvan tai kohtauksen ympärille, joka on eräänlainen tihentymä koko elokuvasta. Hän sanoo, että se mitä käsikirjoittaja yrittää sanoa elokuvassa, synnyttää metaforan. Kyseessä on yleensä yksi voimakas tilanne tai kuva, joka johdattaa koko työtä. Lyhytelokuva ei hänen mukaansa tarvitse muuta kuin yhden voimakkaan metaforan, ristiriidan tai vertauksen, jonka ympärille tarina rakentuu. (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014.)

Ensimmäistä pitkää elokuvaansa *Korsoa* (2014) kirjoittaessaan Toivoniemi sanoo ajatelleensa koripallon pelaamista lumisohjossa, mikä kuvaa sitä, miten vaikeaa päähenkilön on nykyisessä ympäristössään Korsossa toteuttaa unelmansa katukoripalloilijan urasta New Yorkissa (Toivoniemi, haastattelu 6.4.2014). Whittockin (1990, 50) metafora-tyypeistä kyseessä on suora vertaus, jossa lumisohjossa pelaamista verrataan suoraan nuoren miehen pyrkimyksiin ja unelman toteuttamisen vaikeuteen.

Vaikka elokuva on tulkinnan kohteena päättymätön arvoitusten lähde ja käsikirjoituksesta voidaan tehdä lukematon määrä erilaisia tulkintoja, niin käsikirjoittaja ja elokuvantekijät pyrkivät valmistamaan elokuvasta koherentin kokonaisuuden. Elokuvalliset metaforat ja niiden taloudellinen käyttäminen on yksi tapa tehdä elokuvasta kokonainen teos. Samalla kun metaforat yhdistävät elokuvan ulkopuoliseen maailmaan, elokuvaan taiteenalana tai muihin taiteisiin, ne samalla rajaavat viittauskohteita. Viittauksien määrän supistuessa tarina tuntuu kokonaisemmalta, vaikka jokainen katsoja tuo mukanaan katsomiskokemukseen oman ympäristönsä ja kokemuksensa.

3.2 Whittockin metaforatyypit käsikirjoituksessa

Whittock ei pidä rakentamaansa metaforien luokitusta varsinaisena tieteellisenä luokituksena, vaan sarjana metafora-tyyppejä, joista voi muotoilla loputtomiin erilaisia metaforia (Whittock 1990, 69). Hän pitää metaforaa radikaalina, jonka tarkoitus on sabotoida luokitusten rajoja ja rakentaa uusia merkityksiä. Täydellisen luokituksen rakentaminen metaforan ympärille on mahdotonta, koska metaforan tehtävä on rikkoa rajat, joita sille on rakennettu, ja luoda uutta kieltä. (Whittock 1990, 49.)

Seuraavassa luvussa tarkastelen Whittockin (1990) metafora-tyyppejä erilaisten lyhytelokuvallisten esimerkkien avulla ja yritän kartoittaa, mitkä tyypeistä soveltuvat käsikirjoittamisen työkaluiksi.

3.2.1 Suora vertaus

Whittockin (1990, 50) mukaan suoralla vertauksella (Explicit comparison, epiphor) tarkoitetaan kahden toisiaan muistuttavan objektin merkityksen yhdentymistä uudella ja raikkaalla tavalla. Whittock käyttää suora vertaus –luokan määreenä *kuin* –sanaa. Koska elokuvassa ei voi käyttää sanoja, kuva ja ääni yhdessä neuvovat katsojaa vertaamaan asioita toisiinsa. (Whittock 1990, 50.)

Objektien samankaltaisuus voi olla jotain, mitä niissä on jo ennen elokuvaa tai yhteys voidaan luoda elokuvassa. Samankaltaisuus voi toteutua myös elokuvallisen ilmaisun kautta, vaikka objekteissa itsessään ei olisi mitään erityisen samankaltaista. (Whittock 1990, 51.) Myös musiikki ja äänet voivat toimia kuvallisen objektin vertauskohteena.

Aino Sunin kirjoittamassa ja ohjaamassa lyhytelokuvassa *Sudenveistäjä* (2011) mies joutuu tyttärensä muuttoavuksi. Tytär ei tiedä miehen olevan hänen isänsä. Mies miettii koko muuttokeikan ajan, millä tavoin hän saisi sanottua asiansa tyttärelleen. Miehen suhde hänen tyttäreensä vertautuu laumasta eronneeseen yksinäiseen suteen, jota mies veistää elokuvan alussa puusta. Lopussa kun mies on kertonut tyttärelleen olevansa tämän isä, hän veistää sudelle pennun suuhun. Hänen mielikuvansa sekä hänestä itsestään että susista muuttuu. Susi muuttuu yksinäisestä pedosta omasta laumastaan huolehtivaksi eläimeksi.

Alun vertaus on melko tyypillinen. Yksinäistä miestä verrataan usein yksinäiseen suteen, eikä metafora sinällään luo uutta ajatusta asetelmasta. Lopun kuva puisesta sudesta kantamassa pentua niskasta, on jo tuoreempi, koska sutta ei yleisesti nähdä hyvänä ja huolehtivaisena eläimenä. Suni (haastattelu 6.4.2014) sanoo kirjoittaneensa vertauksen käsikirjoitukseen. Whittock (1990, 51) kutsuu tällaista vertausta kirjassaan leikkaukseksi. Usein kuitenkin unohdetaan, että myös leikkauksia kirjoitetaan käsikirjoitukseen kohtausten välille.

Elokuvan *Virheetön banaani* (2014) käsikirjoituksen kolmannessa kohtauksessa (Liite 3, 8) opaskokelas Mirja puhdistaa vessanpönttöä takapenkin poikien sinne heittämistä vetisistä banaanin kuorista. Kohtauksessa vessanpönttö on yhtä tukossa kuin päähenkilö on tunteidensa ja luonteensa kanssa. Objektien yhdistäminen on käsikirjoituksessa kontekstuaalista, koska vessan tukkeutuminen ei varsinaisesti viittaa ihmisen tunnelukkoon tarinan ulkopuolella.

Mirja nostaa kuoret yksitellen pöntöstä roskakoriin samalla, kun hänen äitinsä sättii häntä oven takaa. Puhdistettuaan pöntön, Mirja antaa myös omalle luonteelleen mahdollisuuden vapautua sekä äitinsä otteesta että tiukan kasvatuksen häneen iskostamasta naiskuvasta.

Hän avaa hiuksensa ponihännältä vastoin äidin toivetta, hyräilee laulua, jonka äiti käski aikaisemmin laittaa pois päältä, ottaa yhden roskiin heittämistään banaanin kuorista ja litistää sen äitinsä käteen poistuessaan vessasta. (Liite 3, 8-9.)

Virheettömän banaanin vertaus on osa tarinankerrontaa ja juonta. Vahvemman vertauksesta tekisi se, että koko elokuva tapahtuisi vessassa pönttöä puhdistuessa. Vertaus kuitenkin toimii, koska se on ainoa hetki, jossa päähenkilö on yksin alkukohtauksen (Liite 3, 2) lisäksi.

Wim Vanackerin ohjaamassa ja käsikirjoittamassa elokuvassa *The Naked Leading the Blind* (2012) Martha on kutsunut entisen työnantajansa sokean Robertin päivälliselle hänen ja Bobin kotiin. Marthalla ja Robertilla on hyvin läheiset välit ja Bob on mustasukkainen. Illan mittaan Martha nukahtaa ja Bob jää katsomaan televisiosta katedraalin arkkitehtuurista kertovaa dokumenttia. Robert pyytää Bobia kuvailemaan hänelle sanallisesti, miltä katedraali näyttää.

Televisiovastaanotinta verrataan katedraaliin. Katedraalin kellojen kumina kuuluu televisiosta ennen kuin siirrytään katedraalin sisätiloihin ihailemaan sen arkkitehtonisia ratkaisuja. Bobin ja Robertin keskustellessa katedraalista kuva siirtyy television takaa Bobin kasvoista Robertin kasvoihin ja toisinpäin. Tuntuu välillä siltä kuin he keskustelisivat televisiosta eivätkä katedraalista. Kirkollinen kuoromusiikki televisiota katsoessa vahvistaa tätä kokemusta. Lisäksi heidän katsoessaan televisiota Robert kysyy, onko Bob uskonnollinen vai ei.

Televisio ja katedraali vertautuvat kohtauksessa ilman television takaa käytyä keskusteluakin, joka on osa kuvasuunnitelmaa, eli metafora on kirjoitettavissa käsikirjoitukseen. Käsikirjoituksessa on siirrytty kohtauksesta toiseen kuvailtaessa katedraalia sisältä. Kohtaus vaihtuu jälleen takaisin olohuoneeseen, jossa miehet keskusteleval television äärellä. Televisio ja katedraali vertautuvat käsikirjoituksessa.

Suora vertaus voi tapahtua myös tarinan rakenteessa siten, että tarinan teemaa verrataan sen omaan miniatyyrimalliin. Elokuvatutkija Gerstenkorn (1995) käyttää tällaisesta

metaforasta nimeä kiteytymä, jossa elokuvan aihe tai teema näyttäytyy toistettuna usein jossakin taideteoksessa (Cantell 2011, 100). Kiteytymä on samankaltainen kuin allegorinen tiivistymä, jossa elokuvan temaattinen ydin on esitetty vertauskuvallisesti usein elokuvan lopussa. Raskin (2002, 171) puhuu osittain samasta asiasta symbolisella eleellä, joka jättää katsojalle mielekästä pohdittavaa elokuvan katsomisen jälkeen. (Cantell 2011, 101.)

Tällainen metafora on kirjoitettavissa käsikirjoitukseen. Se on kuitenkin yleisempi pitkässä elokuvassa kuin lyhyessä johtuen siitä, että lyhytelokuva on usein itsessään tällainen kiteytymä, eikä siten aina sisällä sellaista. Toisaalta pidempikestoisesta lyhyestä elokuvasta kiteytymän voi löytää.

Esimerkki kiteytymästä ja symbolisesta eleestä löytyy Roman Polanskin klassikon *Kaksi miestä ja kaappi* (1958) lopusta, jossa miehet kävelevät vaatekaappinsa kanssa takaisin mereen. Pieni poika on rakentanut hiekkarannan täyteen hiekkakakkuja, mikä laittaa miehet väistelemään kakkuja ja kompuroimaan vielä viimeisillä metreillään ennen mereen pääsyä. Hiekkakakku-rakennelma viittaa miesten vaikeuksiin elää kaupungissa, josta he ovat juuri lyötyinä palaamassa takaisin kotiinsa eli mereen.

Hiekkakakut muodostavat rakennelman, joka muistuttaa kyseisessä elokuvassa kaupunkia. Kaupungissa ei ollut sijaa elokuvan kahdelle miehelle ja heidän kaapilleen. Myöskään hiekkarannalla heille ei löydy tilaa kävellä kaappinsa kanssa, kun poika on rakentanut sen täyteen hiekkakakkuja. Elokuvan kielessä hiekkakakku-rakennelma on *kuin* kaupunki, vaikka niillä ei varsinaisesti elokuvan ulkopuolella yhteyttä olekaan.

Kiteytymä on myös käsikirjoituksessa *Virheetön banaani* (2014) toisen kohtauksen alussa (Liite 3, 4), kun pojat Pasi ja Kalle katselevat netistä salsa-biisin musiikkivideota. Musiikkivideossa ihmiset tanssivat salsaa rannalla vapaina ja onnellisina. Lopussa päähenkilö Mirja oppii ottamaan vapaammin ja rentoutumaan vastoinkäymisistä huolimatta. Tämä ei kuitenkaan ole symbolinen ele, sillä tapahtuma ei ole elokuvan lopussa.

3.2.2 Synekdokee

Synekdokee (Synecdoche) tiivistää Whittockin (1990, 61) mukaan kerrontaa korvaamalla yhdellä osalla kokonaisuuden. Sekä synekdokee että metonymia toimivat yleensä toisten metaforien yhteydessä. Erotuksena metonymialle, synekdokee ei ole kontekstuaalinen, vaan viittaa aina elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen. (Whittock 1990, 61.)

Esittelen synekdokeen tässä välissä siksi, että se eroaa hyvin vähän suorasta vertauksesta. Whittock käyttää esimerkkinä sitä, kuinka Nanan ja valokuvaajan keskustelu Jean-Luc Godardin elokuvassa *Elää elämäänsä* (1962) on kuvattu siten, että toisen ollessa äänessä toisesta henkilöstä näkyy vain ohut siivu. Hänen mielestään kuvaustyyli kuvastaa sitä, miten molemmat henkilöt ajavat keskustelussa vain omaa asiaansa. (Whittock 1990, 61.)

Henkilöiden osittainen näyttäminen peilin kautta, toisen ihmisen takaa tai seinän takaa jatkuu koko elokuvan ajan elokuvassa *Elää elämäänsä*. Koska henkilöiden sirpaleisuuden näyttäminen jatkuu koko elokuvan läpi ja se tehdään niin selkeästi kuvassa, että se ei voi jäädä katsojalta huomaamatta, se toimii elokuvassa symbolina ihmisten itsekeskeisyydelle ja tuhoavalle individualismille. Näin siksi, että sirpaleisuus näytetään toiston avulla useasti elokuvan aikana, eikä se yhdisty kahdesta eri kategoriasta kuten metafora tekee. (Kantola 2003, 275.)

Toinen Whittockin esimerkeistä on Godardin elokuvasta *Kiinatar* (1967), jossa Juliet Berto on kasannut Maon Pienistä punaisista kirjoista barrikadin. Tämä toimii hänen mukaansa synekdokeena siten, että maolainen poliittinen liike, johon nainen kuuluu, suunnittelee elokuvassa hyökkäystä porvarillista yhteiskuntaa vastaan. Tällöin kirjoista rakennettu barrikadi muistuttaa suurempaa liikettä, johon nainen kuuluu. Barrikadi myös viittaa elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen. Whittock sanoo tästä esimerkistä, että se on myös hänen mielestään ensin suora vertaus ja vasta sitten synekdokee. (Whittock 1990, 61.)

Maon *Pieni punainen kirja* on tunnettu symboli kiinalaiselle versiolle kommunismista. Kirjoista rakennettu barrikadi symboloi Kiinan muuria, joka rakennettiin vallan symboliksi ja suojaamaan mongolien hyökkäyksiltä 206 eaa. Kahden symbolin yhdistäminen muodostaa suoran vertauksen sille, mitä henkilöt aikovat elokuvassa tehdä, eli murtaa vallan symbolit ja yhdistää ne omaksi edukseen porvarillista valtaa vastaan.

Jos ajatellaan, että edellinen symbolien yhdistäminen on synekdokee, niin silloin myös Vanackerin elokuvan *The Naked Leading the Blind* (2012) televisio ja katedraali muodostavat synekdokeen. Televisio symboloi länsimaisten ihmisten mediauskoa, kun taas katedraali vanhaa uskontoa, joka on nykymaailmassa latistunut kauniiksi arkkitehtuuriksi. Kahden symbolin yhdistäminen muodostaa synekdokeen, jonka mukaan uskonto ei ole kadonnut minnekään, se on vain muuttanut muotoaan. Television ja katedraalin yhdistäminen kertoo enemmän elokuvan ulkopuolisesta maailmasta kuin sisäisestä.

Synekdokee, kuten myös monen tyyppiset suorat vertaukset, on käsikirjoittamisen tulosta. Kuvauksella ja ohjauksella voi olla avustava ja vahvistava rooli tämän tyyppisten elokuvallisten metaforien synnyttämisessä. Suorat vertaukset ovat niin konkreettisia elokuvan osia, että ne syntyvät käsikirjoittamis- ja leikkausvaiheessa.

3.2.3 Metonymia

Elokuva, niin kuin myös kuva, on aina jo lähtökohdiltaan metonyminen, sillä se lohkaisee ja näyttää kokonaisuudesta osan, joka edustaa kyseistä kokonaisuutta (Seppänen 2005, 126). Näytetty osa edustaa sitä, mikä ei näy. Elokuva on jo suunniteltaessa rajattu, mutta silti voidaan ajatella, että elokuva jonka me näemme on kokonainen. Tällöin elokuvasta pois lohkaistua osaa esittävä objekti on metonymia elokuvassa.

Ainoastaan sellainen objekti muodostaa metonymian (Metonymy) elokuvassa, jonka näkymättömyys kuvassa on epäloogista (Whittock 1990, 60). Elokuvallinen metafora pyrkii aina erottautumaan muusta kerronnasta tavalla tai toisella, riippuen metafora-

tyypistä. Tämä on myös syy siihen, miksi toimivien elokuvallisten metaforien tekeminen on vaikeaa. Parhaimmillaan elokuvallinen metafora on silloin, kun se ei häiritse tarinan kulkua tai pistä silmään liiaksi vaan kietoutuu osaksi tarinaa. (Friedmann 2001, 90.)

Metonymiassa olennainen objekti rajataan kuvan ulkopuolelle ja siitä näytetään vain siihen voimakkaasti assosioitavissa oleva osa. Luonteensa vuoksi metonymia on hyvin tehokas käsikirjoitusväline, koska käsikirjoittaminen on ensimmäinen osuus elokuvan tekemistä, mikä rajaa voimakkaasti tilan ja objektien näyttämistä. Myös äänisuunnittelulla ja ohjauksella voi tehdä metonymioita, joita käsikirjoituksessa ei ole ajateltu.

Whittock erottaa toisistaan annetun metonymian ja kontekstuaalisen metonymian. Annetun metonymian muodostamat assosiaatiot viittaavat elokuvan ulkopuolelle eli siihen, mitä katsoja tietää jo ennen elokuvan katsomista. Kontekstuaalinen metonymia taas rakentuu elokuvan sisäisestä kielestä, eli assosiaatiot viittaavat katsottavaan elokuvaan. (Whittock 1990, 60.)

Ieva Veiveryten elokuvassa *Koiran elämä* (2013) keski-ikäisen naisen äiti on vakavasti sairas, minkä vuoksi naisen pitää huolehtia heidän yhteisestä kodistaan ja äidin koirasta tämän ollessa sairaalassa. Koira pääsee remmistään irti ja karkaa naiselta, minkä jälkeen varsinkin sairaalavierailujen aikana nainen kuulee koiran haukuntaa sairaalahuoneen ulkopuolelta. Koirat haukkuvat myös hänen ollessaan töissä ja kotona, ja haukunta vain lisääntyy, kun äidin koira löytyy kuolleena läheisen tien laidasta.

Koiran haukunta-ääni edustaa koiraa ja muistuttaa naista hänen tekemästään virheestä ja myös valheesta. Hän ei kerro äidilleen, että äidin koira on kadonnut tai sitä, kun koira kuolee. Koiran ääni on erotettu koirasta koiran metonymiaksi ja samalla se muistuttaa katsojaa naisen ongelmasta koko elokuvan ajan.

Äänin kerrottu auditiivinen metonymia elokuvassa on melko tyypillinen ja paljon käytetty. Vielä voimakkaampi esimerkki tästä on Jenni Toivoniemen lyhytelokuvassa *Treffit* (2012), jossa kissojen parittelu näkyy katsojalle vain mielikuvana äänimaiseman

kautta. Toivoniemen mukaan tämä on voimakkaampi tapa kertoa, kuin heittää parittelu suoraan katsojan silmille. (Toivoniemi haastattelu, 6.4.2014.)

Ääneen keskittyviä metaforia voi kirjoittaa käsikirjoitukseen, jos äänillä on selkeä tarinan kerronnallinen merkitys, kuten edellisissä esimerkeissä on. Tällöin äänten täytyy olla tarpeeksi selkeästi esillä kirjoituksessa, jotta ohjaaja ei luule niitä vain tilanteen kuvailuksi. Jotta käsikirjoituksesta nousee olennainen esiin, epäolennaisen informaation on oltava karsittua. Kuitenkaan tiivistämiselle ei voi antaa selkeitä sääntöjä, vaan jokainen tarina luo sääntönsä itse. Esimerkiksi edellisissä tapauksissa kyseiset äänet ovat mainitsemisen arvoisia.

Vanackerin mukaan hänen lyhytelokuvassaan *The Naked Leading the Blind* (2012) on kuvallinen metonymia elokuvan lopussa, missä päähenkilö Bobista valuu verta hänen paitansa rintataskun läpi. Bobin puukotusta ei elokuvassa näytetä. Vanackerin mielestä verta valuva Bob on metonymia Kristuksen ristiinnaulitsemiselle lyhytelokuvan lopussa. Veren valumista edeltävissä kuvissa on oltu katedraalin sisätiloissa, missä näytetään Kristuksen ristiinnaulitsemista kuvaavaa ikkunamaalausta. (Vanacker, haastattelu 19.5.2014.)

Katsojalle tilanne ei näytä ristiinnaulitsemiselta, koska veri valuu Bobin rintataskun läpi eikä esimerkiksi ranteesta, mikä olisi loogisempaa ristiinnaulitsemisesta puhuttaessa. Katsoessani kohtausta ajattelin veren symboloivan Bobin rakkautta vaimoaan kohtaan, enkä ajatellut sen tarkoittavan mitään sen konkreettisempaa. Toimiakseen metonymian pitäisi viitata selkeästi kohteeseen, josta se on osa. Vanackerin esimerkki on paremminkin analogia ristiinnaulitsemisen ja Bobin haavoittumisen välillä, sillä objektit eivät muodosta yhdistyessään uutta merkitystä tai tunneyhteyttä.

3.2.4 Vastakkainasettelu

Vastakkainasettelussa (Juxtaposition, diaphor) objektien yhteensopimattomuus muodostaa metaforan. Vastakkainasettelu on vastakohta ensimmäisenä esitellylle

suoralle vertaukselle. Kuitenkaan kaikki vastakkainasettelut eivät ole metaforia, vaan objektien vastakohtaisuuden on oltava jotain sellaista, joka ei selity ainoastaan sanatarkalla tarinan kertaamisella. Tällaista metafora-tyyppiä käytetään paljon eksperimentaalisessa elokuvassa ja esimerkiksi videotaiteen ystävät osaavat odottaa tällaisia metaforia katsomiltaan elokuvilta. (Whittock 1990, 58.)

Jenni Toivoniemen elokuvassa *Treffit* (2012) nuoret tyttö ja poika tapaavat ensimmäistä kertaa samoin kuin heidän kissansa, jotka paritetaan palkintopentujen toivossa. Kissojen ensikohtaaminen johtaa villiin paritteluun, kun taas tytön ja pojan tapaaminen on kainoa, ja ainoa fyysinen kontakti heidän välillään on pusu poskelle elokuvan lopussa.

Kissa–pariskunta ja ihmis–pariskunta ovat tässä tapauksessa objekteja. Kaksi eri kategoriaan kuuluvaa objektia yhdistetään, jonka tuloksena ihmispari vertautuu kissapariin vastakkaisuutensa kautta. Tällainen metafora kirjoitetaan käsikirjoitukseen.

Toivoniemen (haastattelu 6.4.2014) mukaan huumori syntyy usein vastakohdista. Kissapari ja tyttö-poikapari luovat komiikkaa erilaisuutensa kautta. Elokuvassa kissojen omistajat seuraavat lasin läpi, mitä heidän lemmikkinsä huoneessa tekevät. Huoneesta kuuluu viljejä paritteluääniä, minkä jälkeen siirrytään parvekkeelle tupakalle, missä tyttö ja poika käyvät kankean ja ujon keskustelun. Vastakohdat luovat komediaa itsestään, eikä tilannetta tarvitse luonnottomasti vääntää naurettavaan suuntaan.

Elokuvan *Virheetön banaani* (2014) käsikirjoituksessa asetetaan vastakkain turistien monin tavoin epämukava bussireissu banaanitilalle ja iloinen salsa-musiikki, jota eri henkilöt kuuntelevat käsikirjoituksessa (Liite 3, 2-11). Takapenkin pojat, Pasi ja Kalle, katselevat saman biisin musiikkivideota netistä ja lopussa tanssitaan bussissa saman biisin tahtiin. Musiikki kuvastaa iloista ja kliseistä kuvaa turistien Espanjasta, kun taas bussimatka on jotain aivan muuta.

Matkaa johtaa epävarma aloitteleva opas ja hänen mentorinsa vanhempi opas, joka ei ole tyytyväinen mihinkään. Tylsistyneet takapenkin pojat yrittävät epätoivoisesti keksiä itselleen tekemistä ja häiritsevät samalla toisten matkaa. Bussissa on myös hiostavaa ja

ahdasta verrattuna aurinkoisen ulkoilman vapauteen, jossa musiikkivideon ihmiset tanssivat (Liite 3, 4).

Bussin epämukavuustekijät ovat osaltaan jätetty kirjoittamatta käsikirjoitukseen. Käsikirjoituksesta löytyvät seuraavat kohdat: vanhempi opas káskee laittaa iloisen musiikin pois päältä (Liite 3, 5), vanhemman oppaan jatkuva valitus, poikien kujeet ja vessan tukkeutuminen (Liite 3, 5-8), myös musiikki on kirjoitettu käsikirjoitukseen moneen kohtaan. Keskustelimme elokuvan ohjaajan Riitta Ryhtän kanssa bussin muista epämukavuustekijöistä, kuten huonosta ilmastoinnista ja bussin ahtaudesta. Tämän olisi kuitenkin voinut myös kirjoittaa käsikirjoitukseen ainakin verbeinä henkilöiden toimintaan. Esimerkiksi *Raija nousee penkistään ja änkeää itsensä Mirjan ohi Pedron luukulle*. Edellisestä lauseesta selviää, että bussissa ei ole liiemmin tilaa. Havainnollisia ja toimintaa kuvailevia verbejä olisi voinut kirjoittaa käsikirjoitukseen enemmänkin. Näin jo tekstistä olisi käynyt ilmi tilan ahtaus.

Toivoniemen (haastattelu 6.4.2014) mukaan tapahtumapaikan kuvailu on käsikirjoittaessa tärkeää. Hänen mukaansa produktiolle voi koitua ongelmia, jos tapahtumapaikan luonne ei selviä käsikirjoituksesta. *Virheettömän banaanin* tunnelma on aika paljon kiinni siitä, millaisessa bussissa elokuva tapahtuu. Onko bussi vanha, ränsistynyt, koliseva ja haiseva vai uusi, tilava ja ilmastoitu. Tällaiset asiat pitäisi kirjata ylös jollain lyhyellä tavalla, vaikka kuvailevaa tekstiä ei suositella kirjoitettavan käsikirjoitukseen.

Salsa-musiikin ja bussimatkan ankeuden vastakohtaisuuden toteutuminen riippuu myös ohjauksesta, kuvauksesta ja lavastuksesta. Kuvasuunnitelmassa ja ohjatessa bussin ahtautta, ulkonäköä ja ihmisten epämukavuutta voi korostaa monin tavoin. Myös *Virheettömässä banaanissa* vastakkainasettelu luo komiikkaa.

Käsikirjoituksessa *For You and for Me* (2013) musiikilliset erimielisyydet pariskunnan välillä selittävät osaltaan päähenkilö Harrin ja hänen ex-tyttöystävänsä Susannan eron (Liite 4, 2-5). Harri leimautuu käsikirjoituksessa vahvasti metallimusiikin kuuntelijaksi, kun taas Susannan popmusiikki ärsyttää ja häiritsee päähenkilöä. Samalla kun

musiikkityylit kertovat jotain henkilöistä, ne myös korostuvat eron hetkellä jolloin kumpikin osapuoli haluaa erottua toisesta täysin erilaisena (Liite 4, 2). Musiikki on kirjoitettu käsikirjoitukseen kohtiin, joissa musiikkia kuunnellaan tai levyjä käsitellään.

3.2.5 Identiteetin muutos

Identiteetin muutoksessa (Identity asserted) katsoja luulee tuntevansa elokuvan hahmon tai objektin, joka joutuukin outoon valoon ja toiseen kategoriaan tarinankulussa (Whittock 1990, 52). Kyse ei ole kuitenkaan yksinkertaisesta muodonmuutoksesta esimerkiksi ihmisestä sudeksi, mikä on ennemminkin juonen käänne. Identiteetin muutos on pysyvä, eikä objekti palaudu enää entiselleen.

Identiteetin muutos esiintyy useammin pitkissä elokuvissa kuin lyhyissä. Lyhytelokuvan aikana ehditään yleensä esitellä henkilöahmo vain kerran, eikä hän varsinaisesti muutu tarinan aikana. Lyhytelokuvatutkija Raskin sanoi luennolla keväällä 2012, että hän ei halua nähdä lyhytelokuvan tai pitkän elokuvan aikana päähenkilön muuttuvan. Hän sanoi, että jos haluaa nähdä muutoksen henkilössä, hän miettii omaa elämäänsä. (Raskinin luento 2012.) Raskin tarkoittaa edellisellä sitä, että jokainen valkokankaalle tehty tarina on liian lyhyt kestoaltaan henkilöahmon luonteen todellisen muutoksen läpikäymiseen.

Identiteetin muutos ei ole kuitenkaan sama asia, kuin pitkän elokuvan aikana tapahtunut muutos henkilössä, vaikka tässä liikutaankin samalla alueella eli henkilön psyyken muutoksissa. Identiteetin muutos voi olla henkilön eri puolien valaisua ja roolien näyttämistä sillä tavalla, että henkilön kaksi identiteettiä muodostavat yhdistettyinä uuden henkilön. Henkilön identiteetti voi kuitenkin yhdistyä myös lavasteeseen, ympäristöön tai kuvaustekniikkaan.

Cantell käyttää tämän metaforan esittelyyn Jacques Gerstenkornin (1995) tyyppiä metaforinen siirros. Kun Whittcock käyttää esimerkkeinä ainoastaan henkilöihin viittaavia identiteetin muutoksia, Cantell käyttää esimerkkeinä kategorioiden yhdistymistä elokuvan lavastuksessa ja ympäristössä. Kyseinen lavastuksellinen yhdistelmä on

huomattavasti yleisemmin käytössä lyhytelokuvassa, kuin Whittockin henkilön identiteetin yhdistyminen vieraan kategorian kanssa. Cantell kuvaa metaforista siirrosta yksinkertaisesti niin, että viitekehykseen tuodaan toiseen viitekehykseen kuuluvia asioita. Kyse on erilaisten maailmojen yhdistämisestä tarinallisin tai lavastuksellisin keinoin. Määrittely antaa huomattavasti laajemman kuvan kyseisestä metaforasta. (Cantell 2011, 101.)

Piotr Dumalan animaatiossa *Franz Kafka* (1992) pieni Franz kurkkii aikuisten elämää avaimen reiästä. Franz seuraa elämää komeron rakojen ja halkeamien kautta niin kuin torakka, joka kulkee seinää pitkin ja avaimen reiästä ulos. Ensimmäisen osan lopussa Franz tuntee olevansa selällään makaava torakka, joka ei pysty kierähtämään ympäri tai liikkumaan.

Identiteetin muutoksen voi saada aikaan elokuvassa siten, että A alkaa muistuttaa B:tä, koska se esitetään B:n kontekstissa, A:n vääristäminen niin, että se näyttää B:ltä tai esittämällä A:n tiettyjä piirteitä, jotka muistuttavat B:tä (Whittock 1990, 52). *Franz Kafkassa* näytetään Franz torakalle ominaisessa kontekstissa. Hän kurkkii ja piileksi sekä elää pimeissä ja likaisissa paikoissa, joissa torakatkin viihtyvät. Komerossa elävät sekä Franz että torakka, mikä saa heidät näyttämään samankaltaisilta.

Kyseinen metafora on Whittockin esimerkkien kaltainen. Siinä objektien identiteetit yhdistyvät kontekstin kautta ja se kirjoitetaan jo käsikirjoitukseen. Metaforaa voi kyllä vahvistaa sekä ohjaamalla että kuva- ja äänisuunnittelulla. Tilanne on kuitenkin selkeän käsikirjoituksellinen, sillä kirjoituksen kohteina ovat paikka ja päähenkilö, joita ei voi jättää käsikirjoituksen ulkopuolelle.

Wim Vanackerin lyhytelokuvassa *The Naked Leading the Blind* (2012) Martha esittelee miehelleen Bobille sokean Robertin, joka on hänen entinen työnantajansa. Bob, Robert ja Martha aterioivat yhdessä vaivaantuneen esittelyn jälkeen. Bob on selvästi mustasukkainen vaimostaan.

Bob rukoilee ääneen pöydän päässä ennen ruokaa, että puhelin ei soisi heidän aterioidessaan ja ruoka virkistäisi heidän kehonsa. Bob istuu alas ja tuntee jälleen olevansa ripittäytymässä, mistä koko elokuva alkaa. Hän kertoo taustalla vaimonsa suhteesta sokeaan Robertiin ripittäytyessään henkilölle, jota ei näytetä. Aina välillä palataan päivällispöydästä kuvaan Bobista ripittäytymässä.

Bob näkee ruokapöydässä Marthan takaa ikkunasta auringon valon loistavan kuin katedraalin ikkunasta ja katedraalin kaikuvat äänet valtaavat ruokailutilan. Sokean Robertin käsi hyväilee Marthan kasvoja. Päivällisen jälkeen tunnelma rentoutuu, Roy Orbisonin *In Dreams* alkaa soida.

Ruokailutila ja uskonnollinen tilaisuus vertautuvat keskenään ja tekevät aterista uskonnollisen. Toisaalta kohtaus myös virittää lopun tunnelmaan, joka jatkaa uskonnollista teemaa television ja katedraalin yhdistämisen muodossa. Ruokailu näyttäytyy uskonnollisena rituaalina, jonka läpi käytyään päähenkilö Bobilla on jonkinlainen velvollisuus tutustua sokeaan vieraaseensa Robertiin.

Esimerkki yhdistää kaksi ympäristöä toisiinsa, jotka molemmat ovat tunnettuja elokuvan ulkopuolisesta maailmasta. Yhdistämällä kaksi todellisuutta toisiinsa Vanacker luo epätodellisen tilan. Koko ympäristö näyttäytyy päähenkilö Bobin suodattimen läpi. Kohtauksen katsottuaan tuntuu siltä, että mitään niistä asioista, joita näkee tai kuulee ei tapahdu kohtauksessa todella, että kaikki on vain Bobin tunnetta.

Rukous, kasvojen hyväily, ripittäytyminen ja katedraalin äänet ovat kaikki kirjoitettavissa käsikirjoitukseen, mutta osa niistä on saatettu yhdistää kohtaukseen vasta leikkausvaiheessa. Vanacker sanoo tämän kohtauksen olevan yksi elokuvan *The Naked Leading the Blind* tärkeimmistä metaforista. Käsikirjoituksen täsmällistä sisältöä on kuitenkin vaikea arvioida, koska hän sanoo käyttävänsä kuvasuunnittelua käsikirjoittamisen apuna. (Vanacker, haastattelu 19.5.2014.)

3.2.6 Korvaus

Korvaus (Substitution) voi näkyä elokuvan muodostaman diskurssin sisäisenä muutoksena tai yllättävänä käänteinä tarinassa. Jokainen yllättävä käänne ei kuitenkaan toimi metaforana eli yhdistä kahta kategorialle toisiinsa. Korvaaja voi löytyä elokuvan sisäisestä kerronnasta tai elokuvan ulkopuolisesta maailmasta (Whitlock 1990, 54). Kyseistä metafora-tyyppiä käytetään paljon lyhytelokuvissa, koska se antaa tilaa assosioinnille ja tekee tarinasta tilavamman kertomalla paljon lyhyesti ja ytimekkäästi.

Kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren (1966) mukaan syntagmaattinen suhde on merkkien välinen suhde puhutun kielen merkkien välisessä järjestyksessä. Syntagman muodostamat merkit valikoituvat mahdollisten merkkien joukosta, mitä Saussure kutsuu assosiatiiviseksi suhteeksi. Semiootikko Roman Jakobson käyttää assosiatiivisista suhteista nimitystä paradigma. (Seppänen 2005, 127.)

Valokuva muodostuu paradigmaattisten valintojen kautta. Tällöin syntagmaattinen kokonaisuus on valokuva, joka on tietty kuvallinen paradigmaattisten valintojen järjestys (Seppänen 2005, 128). Samoin elokuvan voidaan ajatella koostuvan paradigmaattisten valintojen tuloksena. Tällöin elokuva on syntagmaattinen kokonaisuus.

Tämä kielitieteestä lainattu teoria kuvastaa korvaus–metaforan ja seuraavaksi esittelemäni sääntörike–metaforan eroa. Korvaus–metaforassa syntagmaattinen kokonaisuus on elokuva, jonka yksi osa tai kohta on paradigma, joka korvataan toisen tyyllisellä kerronnalla. Sääntörike–metaforassa syntagma on laajempi esimerkiksi elokuvagenre, elokuvaperinne tai elokuvahistoria, jolloin sääntörike koskee kokonaista perinnettä, mutta manifestoituu tietyssä elokuvassa. Tällöin paradigma on elokuva ja sääntörike koskeekin koko elokuvan kerrontaa.

Saara Cantellin lyhytelokuvassa *Diagnoosi* (2002) nainen menee lääkärin vastaanotolle. Hän on saamassa tuloksen vakavan sairauden tutkimuksesta. Lääkärin vastaanotolla istuessaan ja odottaessaan tuloksia, hän alkaa katsojan odotusten vastaisesti tanssia pitkin seinää. Kaikki se pelko, odotus, jännitys ja vaihtoehtojen kertaaminen naisen päässä

näyttäytyy paniikkitanssina lääkärin vastaanotolla. Realistinen dialogi lääkärin ja potilaan välillä ja katsojan odotukset tilanteesta korvautuvat päänsisäisellä tanssilla.

Esimerkistä voisi ajatella, että esitelty metafora myös rikkoo elokuvan perinteistä kerrontaa tuomalla tanssikohtauksen odottamattomaan paikkaan. Kyseessä on kuitenkin tanssilyhytelokuva, mikä asettaa katsojalle odotuksen tanssista. Tällöin tanssi ei riko tanssilyhytelokuvan perinteistä kerrontaa, vaan ainoastaan elokuvan sisäistä kerrontaa.

Tällainen korvaus kirjoitetaan käsikirjoitukseen, koska esimerkki on puhtaasti tarinallinen. Korvaus voi olla myös täysin tekninen esimerkiksi erilainen kuvaustyyli yhdessä kohtauksessa tai leikkauksella tai äänillä aikaansaatu muutos. Myös ohjaamalla voi tuoda esimerkiksi dokumentaariselta vaikuttavan pätkän muuten fiktiiviseen elokuvaan.

3.2.7 Sääntörike

Sääntörike (Rule disruption) voi koskea elokuvan perinteisiä tekemisen tapoja tai elokuvallisia konventioita niin tarinallisessa kuin teknisessäkin mielessä. Whittock kirjoittaa myös elokuvan ulkopuolisten sosiaalisten tapojen ja taiteellisen perinteen rikkomisesta. En kuitenkaan ole varma, onko tällöin kyse metaforasta vai henkilökerronnasta tai jostain muusta. Hän mainitsee myös elokuvan tekijän alitajuiset motiivit, joihin en aio puuttua, koska en näe mitään syytä erottaa alitajuisia ja tehtyjä metaforia toisistaan. Tärkeintä on se, mitä katsoja näkee valmista elokuvaa katsoessaan. (Whittock 1990, 65.)

Whittock kertoo esimerkkinä sosiaalisten tapojen rikkomisesta sen, kuinka Alfred Hitchcockin elokuvassa *Strangers on a Train* (1952) murhaaja näytetään tennismatsia seuraavan yleisön keskellä ainoana, jonka pää ei kääntyile pelin vaiheiden mukaan, vaan pysyy paikallaan. Hänen mielensä on liian keskittynyt omiin synkkiin suunnitelmiinsa. Mielestäni tämä ei luo varsinaisesti uutta kuvallista yhdistelmää elokuvassa eli metaforaa, vaan on vain osa henkilökerrontaa.

Tässä kohtaa poikkean jonkun verran Whittockin tutkimuksesta Cantellin väitöskirjaan, koska Cantell tuo mielestäni tähän metafora-tyyppiin tärkeän lisän. Cantell (2011, 103) kutsuu tällaista metaforaa nimellä heijastus, joka on verbaalisten sanaleikkien audiovisuaalinen vastine. Hän puhuu elokuvallisilla konventioilla, kuten genreillä, leikittelystä ja konventioiden siirtämisestä sellaisiin yhteyksiin, joissa niitä ei yleensä nähdä (Cantell 2011, 103). Elokuvan sääntöjä voi siis rikkoa myös elokuvien välisellä intertekstuaalisuudella, sekoittamalla keskenään erilaisia elokuvan genrejä. Whittock (1990, 65) jättää tämän tärkeän elokuvan kielen alueen kokonaan mainitsematta, vaikka viittaakin siihen mainitsemalla elokuvalliset konventiot.

Virheetön banaani –elokuvan (2014) käsikirjoituksen lopussa (Liite 3, 10), kun opaskokelas Mirja ja hänen mentorinsa Raija ovat saaneet tappelunsa päätökseen, vaivaantunut tilanne laukeaa tanssilla. Mirja pyytää takapenkin poikia soittamaan salsaa, jonka Raija käski aikaisemmin laittaa pois päältä, ja kaikki muut paitsi Raija ja bussikuski Pedro yhtyvät mukaan salsa-tanssiin. Realistinen tilanteen purkaminen puhumalla korvataan rentouttavalla tanssilla.

Koska kyseessä ei ole tanssilyhytelokuva, tanssikohtaus rikkoo lyhytelokuvan perinteistä kerrontaa, ei niinkään tarinan sisäistä. Esimerkissä syntagma on lyhytelokuvakerronta ja paradigma on tämä kyseinen käsikirjoitus. Erottelu kahden metafora-tyypin, korvauksen ja sääntörikkeen, välillä ei ole mutkaton. Usein varsinkin sääntörike on myös korvaus, kun taas korvaus ei useimmiten ole sääntörike, mutta saattaa vaikuttaa siltä, varsinkin jos ei ole tietoinen katsomansa elokuvan genrestä. Kuitenkin sekä elokuvan ulkopuolisten perinteiden että elokuvan tarinallisten konventioiden rikkomisen tuottaa lisää metaforista sisältöä ja syvyyttä tarinan kerrontaan.

Vanackerin lyhytelokuvassa *The Naked Leading the Blind* (2012) on kohtaus, jossa Bob ja Martha käyvät äänettömän keskustelun sokean Robertin saapuessa heille kylään. Tekstinä näkyvästä dialogista selviää, että Bob ei haluaisi tutustua Robertiin, mutta Martha pakottaa hänet. Bob ja Martha keskustelevat katseilla. He katselevat toisiaan ja itseään peilistä kävellessään toistensa ympäri.

Kohtaus kertoo henkilöiden sisäisestä motivaatiosta sokean Robertin vierailuun liittyen. Martha haluaa tavata vanhan ystävänsä, Bob on mustasukkainen Marthasta. Kohtaus rikkoo elokuvakerrontaa laajemmin kuin vain kyseisen lyhytelokuvan sisällä. Esittävästä taiteesta lainattu miiminen kohtaus on käännetty lyhytelokuvan kielelle. Henkilöiden ilmeet eivät ole niin voimakkaita kuin teatterissa, vaan hyvin luonnollisia ja aitoja.

Sääntörikettä käytetään paljon pitkässä elokuvassa, mutta lyhytelokuvassa se ei ole niin yleinen. Usein lyhytelokuvasta on myös vaikeampi sanoa, mitä genreä se varsinaisesti edustaa, koska lyhytelokuvalla ei ole omia genrejä vaan ne on lainattu pitkältä kerronnalta. Kuitenkin elokuvallisia konventioita voi lyhytelokuvassakin rikkoa. Sääntörike kirjoitetaan käsikirjoitukseen, koska muutos on tarinallinen.

3.2.8 Objektiivinen korrelaatti

Elokuvassa henkilöön yhdistetty esine, tapahtuma tai tilanne voi muodostua objektiiviseksi korrelaatiksi (Objective relative), jos se edustaa henkilöahmon luonnetta tai jotain hänelle tapahtunutta. Tällainen metafora voi muodostua myös symboliksi, jos se on jo tunnettu elokuvan ulkopuolisesta maailmasta tai se toistuu useasti esimerkiksi tietyn ohjaajan elokuvissa. Objektiivinen korrelaatti on puhtaasti tarinan sisäinen, henkilöä edustava, esine tai tapahtuma. (Whittock 1990, 62.)

Raskinin (2002) mukaan metaforien ilmaisussa esineet ovat tärkeitä lyhytelokuvan taloudellisen luonteen vuoksi. Henkilön ja esineiden tai rekvisiitan välinen tiivis vuorovaikutus on hänen mukaansa merkki onnistuneesta lyhytelokuvasta. Taloudellinen kerronta luo hänen mukaansa myös runsasta tarinaa, sillä katsoja kokoaa pelkistetystä tarinasta eheän ja tyydyttävän kokonaisuuden. (Raskin 2002, 169 - 170.)

Jens Dahlin lyhytelokuvassa *2 Piger 1 Kage* (2013) päähenkilön ystävälleen valmistama syntymäpäiväkakku muodostuu objektiiviseksi korrelaatiksi. Päähenkilö ulostaa alussa muovikulhoon ja valmistaa ulosteesta kakun täytteen. Täytettyään kakun hän koristelee

sen vaaleanpunaisella marsipaanilla ja taiteilee päälle ruusuja. Kakku on lahja hänen ystävälleen, joka vei häneltä poikaystävän sillä aikaa, kun hän itse sairasti syöpää sairaalassa.

Alussa kakku kuvastaa päähenkilön vihaa ystäväänsä kohtaan, mutta kun ystävä ajattelee, että hän on kakka-kakkunsa ansainnut ja syö sen, palikat kääntyvät toisin päin ja päähenkilölle tulee paha mieli ystävän kakun syömisestä. Kakku kuvastaa elokuvassa päähenkilön tunteita, ystävyssuhdetta ja sen rikkoutumista, sekä myös menetettyä poikaystävää, jonka ystävät ovat jakaneet aivan kuin kakun.

Koko elokuvan kerronta kiertyy tämän yhden metaforan ympärille, mikä tekee kerronnasta selkeää ja tehokasta. Tällainen metafora kirjoitetaan käsikirjoitukseen, koska se on elokuvassa henkilöiden välistä suhdetta eteenpäin kuljettava esine. Kirjoittajan viesti menee varmasti perille, kun kaikki ylimääräinen on karsittu tarinasta.

Virheettömän banaanin (2014) käsikirjoituksessa matkaopaspahvinukke, joka seisoo bussissa matkatoimiston mainos-standina ja jonka mallina on toiminut Mirjan matkaopasmentori Raija, muodostuu tarinan objektiiviseksi korrelaatiksi varsinkin käsikirjoituksen lopussa (Liite 3, 9). Kuudennessa kohtauksessa Mirja uskaltaa käydä täysin ottein Raijaa vastaan, eikä enää jaksaa välittää tämän valituksista. Hän ottaa poikien tuhriman pahvinuken ja yrittää heittää sen ulos bussista. Raija ei anna periksi, vaan nolaa itsensä mieluummin asiakkaiden nähden, ja yrittää repiä pahvinuken Mirjalta. Raija saa pahvinuken päin, jonka Mirja kiskoo hänen käsistään ja repii päin kahtia.

Pahvinukke edustaa alussa Mirjan ihannetta eli opasta ja naista, jollaiseksi hän haluaisi tulla. Tarinan edetessä pahvinukke saa enemmän Raijan piirteitä varsinkin, kun pojat suttaavat nuken naaman. Nuken täydellinen tuhoaminen lopussa viittaa haavekuvasta irtautumiseen.

3.2.9 Vääristymä

Elokuvallinen vääristymä (Distortion) muuttaa objektia niin paljon, että on epävarmaa mihin kategoriaan se vääristyttyään kuuluu. Whittock erottaa toisistaan kaksi erilaista vääristymä-tyyppiä, joista toinen saadaan aikaan kameran lisälaitteilla tai efekteillä ja toinen ohjaamalla. Ohjaamalla aikaansaatu metafora vääristää näkemystämme maailmasta, kuvaamalla aikaansaatu taas vääristää elokuvallista esitystä. (Whittock 1990, 63.)

Whittock (1990, 64) käyttää vääristymän ohjauksellisena esimerkkinä Robert Wienen mykkäelokuvaa *Tohtori Caligarin kabinetti* (1920), jossa päähenkilö elää lavastein rakennetussa vääristyneessä maisemassa. Metafora menee hyvin lähelle identiteetin muutos -metaforaa, jossa henkilön identiteetti voi yhdistyä toisen henkilön tai olennon, lavasteen, ympäristön tai kuvaustekniikan avulla aikaansaatuun identiteettiin. Tohtori Caligar ja hänen ympäristönsä yhdistyvät ja luovat uuden henkilön identiteetin, joka on elokuvassa hämmentynyt ja sekaisin. Tämä on kirjoitettavissa käsikirjoitukseen.

Kuvaamalla aikaansaatu esimerkki metaforasta on Whittockilla (1990, 64) Alfred Hitchcockin *Vertigosta* (1958), jossa henkilön korkean paikan kammo yhdistyy kuvaustyyliin. Tässäkin henkilön identiteetti muuttuu miljöön kuvauksen ansiosta, eikä palaudu enää entiselleen, eli kyseessä on identiteetin muutos. Tällainen korkean paikan kammoa kuvaava putoamisen tunne luodaan kuvaamalla, eikä sitä voi käsikirjoitukseen kirjoittaa. Vääristymä tuntuu metafora-tyyppinä turhalta, vaikka esimerkit ovat erilaisia kuin identiteetin muutos -tyypillä. Sisällöllisesti tyypit eivät kuitenkaan eroa toisistaan.

4 ELOKUVALLISTEN METAFORIEN KÄYTÖSTÄ

4.1 Elokuvallisten metaforien tulkinta elokuvaryhmän sisällä

Käsikirjoitus *Virheetön banaani* (2014) (Liite 3) tehtiin tilauksesta Ammatilliselle opettajakorkeakoululle (TAOKK). Käsikirjoitusopettajien lisäksi sekä ideoinnissa että palautetta antamassa oli kaksi henkilöä opettajakorkeakoulusta. Marraskuussa 2013 sovittiin, että valmistelemme Riitta Ryhtän kanssa viisi ideaa, joista opettajakorkeakoulun edustajat valitsevat yhden, ja me käsikirjoitamme heidän valitsemastaan ideasta kaikkia osapuolia miellyttävän lyhytelokuvan. Tarkoitus oli kuitenkin jo alunperin tehdä lyhytelokuva, vaikka elokuva meneekin asiakkaalla opetuskäyttöön. Alkuperäisiä toiveita asiakkaan puolelta olivat sellaiset abstraktit aiheet kuin *kielellinen havainnollistaminen, persoonallisuus viestinnässä, suullinen esittäminen, nonverbaali viestintä, esiintymisjännitys ja muurien murtaminen opettajan ja oppilaiden välillä*. Näitä asioita puitiin teoreettisessa mielessä sekä yhdessä asiakkaan kanssa että Riitan kanssa kahdestaan, ennen kuin päästiin kehittämään elokuvan mahdollista tarinaa.

Käsikirjoittaessa lähdin tavallisesti liikkeelle jostain yhdestä voimakkaasta kohtauksesta, jonka ympärille koko elokuva rakentuu. Kyseessä on yleensä voimakas metafora, joka johdattaa koko tarinaa sen alusta loppuun. Kun idean lanka unohtuu, palaan alkuperäiseen ajatukseen ja mietin, miten saisin kerittyä käsikirjoituksen takaisin sen yhden voimakkaan kohtauksen ympärille. Toivoniemen (haastattelu 6.4.2014) mukaan yksi voimakas ristiriita tai vertaus riittää käsikirjoituksen ytimeksi.

Alkuasetelma *Virheettömän banaanin* kanssa oli siis hyvin erilainen kuin mihin olen tottunut. Tarinaa lähdettiin rakentamaan tavallaan ”väärästä päästä” eli sieltä, mitä elokuvan pitäisi valmistuttuaan tarkoittaa. Tammikuussa muistan kokeneeni epätoivon hetkiä, kun tarina tuntui kertovan aivan jostain muusta kuin omasta kokemusmaailmastani, mikä sai koko käsikirjoituksen näyttämään kirjoittajan näkökulmasta turhalta ja vastenmieliseltä.

Tässä vaiheessa elokuvalliset metaforat ja niiden pohtiminen auttoivat minua kiteyttämään käsikirjoituksen perusrungon ja löytämään sen tihentymän ja metaforan, josta kirjoittamisen olisi pitänyt alkaa. Käsikirjoituksen ensimmäinen kohta kiteyttää päähenkilön kunnioittavan ja pelokkaan asenteen vanhempaa opasta Raijaa kohtaan, kun Mirja harjoittelee oppaan puhettaan yleisönään bussissa pelkkä Raijaa esittävä pahvinukke (Liite 3, 2). Käsikirjoitukseen rakentui tätä kautta myös henkilökohtainen kosketus, sillä kenelläpä ei olisi ollut äitinsä kanssa vastaavanlaisia ongelmia valtaan ja tilanteiden hallintaan liittyvissä tilanteissa. Raija paljastuu käsikirjoituksen lopussa Mirjan äidiksi (Liite 3, 9).

Kun loppukohtausta dramatisoitiin tehokkaammaksi ja Mirja ja Raija laitettiin tosissaan taistelemaan pahvinukesta (Liite 3, 9), käsikirjoitus sai selkeän elokuvallisen metaforan, jonka ympärille oli helpompi rakentaa myös henkilöiden uskottava käytös ja dialogi sekä henkilöiden välinen suhde. Pahvinukke edustaa käsikirjoituksessa Whittockin (1990, 62) objektiivista korrelaattia, joka kertoo päähenkilö Mirjan suhtautumisesta sekä itseensä että matkaa hallitsevaan opasmentori Raijaan.

Keskustelimme *Virheettömän banaanin* käsikirjoituksen sisältämistä elokuvallisista metaforista lyhytelokuvan ohjaajan Riitta Ryhtän kanssa. Lähetin hänelle analyysitekstiä käsikirjoituksessa havaitsemistani elokuvallisten metaforien ilmentymistä ja juttellessamme jälkikäteen, Riitta kertoi metaforien analyysin avanneen hänelle monia käsikirjoituksen kohtia paremmin. On luonnollisesti hyvä, että asioista pystyy tällä tavoin keskustelemaan. Kuitenkin esimerkiksi bussin epämukavuustekijät rinnastettuina musiikkivideon huolettomaan rantaelämään (Liite 3, 4) olisi pitänyt kirjoittaa käsikirjoitukseen, jotta asia olisi selvä myös muille käsikirjoitusta lukeville ja elokuvaa suunnitteleville henkilöille kuten kuvaajalle ja leikkaajalle. Whittockin (1990, 58) elokuvallisista metafora-tyypeistä vastakkainasettelu ei ole tarpeeksi selkeästi kirjoitettu *Virheetön banaani* -käsikirjoitukseen, jotta rinnastus aukeaisi käsikirjoitusta lukevalle. Jos kyseinen elokuvallinen metafora tulee olemaan valmiissa elokuvassa, se on täysin jälkikäteen käydyn keskustelun ja muiden kuin käsikirjoittajan ansiota.

Nisi Masan ja Euphoria Borealis ry:n järjestämällä käsikirjoituskurssilla syksyllä 2013 kirjoitettu *For You and for Me* –käsikirjoitus lähti liikkeelle ideoiden lähettämisestä kurssin ohjaajille. Ohjaajat valitsivat ideoista kaksi heidän mielestään mielenkiintoisinta ideaa, joista sai itse valita toisen kirjoitettavaksi kurssilla. Lähtökohtaisesti jokainen idea sisälsi jonkinlaisen henkilökohtaiseen kiinnostukseen perustuvan ristiriidan, joten lähtökohta oli aivan eri kuin *Virheettömän banaanin* käsikirjoittamisen kanssa.

Musiikki on käsikirjoituksessa *For You and for Me* vahvassa osassa ja se on myös käsikirjoituksen vahvin vertaus ja elokuvallinen metafora, jonka ympärille tarina kiertyy. Käsikirjoituksessa musiikki toimii vertauksena päähenkilö Harrin ja hänen ex-tyttöystävänsä Susannan eroavuuksille ihmisinä ja myös vertauksena heidän eroprosessilleen (Liite 4).

For You and for Me –käsikirjoituksen kääntyminen elokuvaksi ei kuitenkaan onnistunut. Tärkeimmät rakenteelliset kohdat, kuten käännekohta päähenkilö Harrin palatessa menneisyyteen (Liite 4, 4) ja loppukäännö (Liite 4, 5) eivät tavoittaneet elokuvan ohjaajaa. Luulen että syynä tulkintaongelmiin oli vähäinen keskustelu ohjaajan ja käsikirjoittajan välillä. Syy voi kuitenkin olla myös käsikirjoituksessa. Päähenkilö Harri esittää kaljapullolle toiveen saada ex-tyttöystävänsä Susannan takaisin (Liite 4, 3). Vaikka kohtauksen kolme nimeä on ”Wish”, mikä viittaa Harrin kaljapullolle esittämään toiveeseen, kaljapullon toimimista pullon henkenä, joka toteuttaa toiveita, olisi voinut vielä korostaa parenteseissa.

Ohjaaja joutuu käsikirjoituksen saatuaan uuden luovan prosessin keskelle, jossa kuvaaja, lavastaja, näyttelijät ja kaikki muut elokuvantekijät haluavat tietää, mitä käsikirjoitus ohjaajalle merkitsee ja olla yhdessä ohjaajan kanssa luomassa audiovisuaalista teosta. (Sundstedt 2009, 288.) Tilanne ei ole mitenkään helppo, eikä varsinkaan harjoitteleva ohjaaja ole välttämättä aivan varma, mitä hänen kokeilustaan syntyy.

Joistain luvussa neljä esittelemistäni lyhytelokuva-esimerkeistä voi sanoa, onko elokuvalliset metaforat tehty niihin käsikirjoittamalla vai ei. Suora vertaus –esimerkeistä käsikirjoittaja Aino Sunin miehen ja suden vertaus on kirjoitettu lyhytelokuvaan

Sudenveistäjä (2011), sillä hän sanoi niin haastattelussa (6.4.2014). Suni on myös *Sudenveistäjän* ohjaaja, eli hän on voinut kääntää tekstin elokuvan kielelle haluamallaan tavalla neuvottelematta asiasta toisen osapuolen kanssa. Wim Vanackerin lyhytelokuvassa *The Naked Leading the Blind* (2012) televisiovastaanotinta ja katedraalia verrataan toisiinsa, mikä on kirjoitettu käsikirjoitukseen, koska tila muuttuu olohuoneesta katedraalin sisätilaksi eli kohtausta vaihtuu televisiovastaanottimen hallitseman tilan ja katedraalin välillä. Kohtauksen vaihto kirjoitetaan käsikirjoitukseen, kun paikka tai aika elokuvassa vaihtuu.

Auditiivinen metonymia on ainakin Jenni Toivoniemen lyhytelokuvassa *Treffit* (2012) kirjoitettu käsikirjoitukseen. Toivoniemi sanoo haastattelussa (6.4.2014) äänten olevan hänelle tärkeitä ja kirjoittavansa ne tarkkaan käsikirjoitustensa parenteseihin. *Treffit* – elokuvan käsikirjoitukseen on kirjoitettu myös vastakkainasettelu tyttö-poikaparin ja kissaparin välille, koska koko elokuva kertoo kissojen treffeistä ja vertaa treffejä tytön ja pojan tapaamiseen. Asetelma on niin selkeä, että sitä on mahdotonta ohittaa käsikirjoituksessa. Jenni Toivoniemi on itse myös ohjannut *Treffit*, mutta hän mainitsee kuitenkin keskustelun tärkeydestä käsikirjoittajan ja ohjaajan välillä (haastattelu 6.4.2014). Ensimmäistä pitkää elokuvaansa *Korso* (2014) kirjoittaessaan, hän kertoo puineensa tarkkaan käsikirjoituksen merkityksiä elokuvan ohjaajan ja toisen käsikirjoittajan kanssa.

Käsikirjoitukseen *For You and for Me* on kirjoitettu musiikillinen vastakkainasettelu päähenkilön ja hänen ex-tyttöystävänsä edustamien musiikkityylien välille (Liite 4). Metallimusiikki ja pop-musiikki rinnastuvat ja kertovat henkilöistä ja heidän erilaisista luonteistaan. En ehtinyt lainkaan keskustella ohjaajan kanssa käsikirjoituksen sisältämistä merkityksistä, ja kuitenkin kyseinen elokuvallinen metafora kääntyi sellaisenaan valmiiseen elokuvaan. Tällaiset yksinkertaiset koko tarinan läpäisevät elokuvalliset metaforat näyttävät kääntyvän helpoiten käsikirjoituksesta elokuvaksi. Kyseessä on tällöin selkeä sisällöllinen metafora, jota muuttamalla ohjaaja muuttaisi koko tarinan ytimen.

Objektiivinen korrelaatti kirjoitetaan käsikirjoitukseen, koska se on esine, joka kuljettaa käsikirjoituksen tarinaa eteenpäin (Whittock 1990, 62). Objektiivinen korrelaatti on hyvin tehokas tarinankerronnan väline varsinkin lyhytelokuvassa, jossa henkilön ja esinemaailman tiivis suhde tiivistää myös elokuvaa entisestään. Elokuvalliset metaforat voivat kuitenkin myös tehdä lyhytelokuvasta ja elokuvasta yleensäkin turhan monimutkaisen ja vaikeaselkoisen, jos käsikirjoituksessa käytetään liian montaa elokuvallista metaforaa. Yleensä yksi toimiva elokuvallinen metafora riittää lyhytelokuvan kerronnan syventämiseen. *I Piger I Kage* –elokuvan käsikirjoituksessa yksi nerokas objektiivisen korrelaatin käyttö riittää tekemään elokuvasta elämää pursuavan.

Wim Vanackerin lyhytelokuvassa *The Naked Leading the Blind* (2012) on havaittavissa Whittockin (1990) luettelemista metafora-tyypeistä suora vertaus, synekdokee, identiteetin muutos ja sääntöriike. Metaforia ei tunnu kuitenkaan olevan lyhytelokuvassa liikaa, koska suora vertaus, synekdokee ja identiteetin muutos yhdistelevät kaikki samoja elementtejä keskenään. Katedraalin vertautuminen televisioon, katedraalin äänimaiseman vertautuminen naisen kasvojen hyväilyyn ja päivällisen muuttuminen uskonnolliseksi rituaaliksi yhdistävät kaikki katedraalin ja uskonnollisuuden henkilöiden välillä käytyyn kolmiodraamaan. Ainoastaan sääntöriike eroaa edellisistä ja kohdistuu yhteen kohtaukseen, jossa ääneen lausuttu dialogi on korvattu mimiikalla ja tekstityksellä. Keskenään vertautuvia elementtejä on suhteellisen vähän, mikä tekee lyhytelokuvasta kokonaisen tuntuksen ja eheän.

Käsikirjoituksen kieli ei aina välttämättä sellaisenaan avaa tietä tarinan ymmärtämiseen, vaan purkamiseen tarvitaan myös keskustelua. Elokuvallisten metaforien, aivan kuten muidenkin trooppien ja kielikuvien, kääntymiseen elokuvaryhmälle vaaditaan käsikirjoituksen tekstin lukemisen lisäksi myös keskustelua käsikirjoituksen kohtausten ja tilanteiden merkityksistä. Metaforista tai symboleista ei tarvitse jutella tutkijoiden laatimilla termeillä tai tyypeillä, tärkeintä on, että käsikirjoituksen tarinan sisältämistä merkityksistä tulee myös juteltua.

4.2 Elokuvalliset metaforat parenteeseissa

Tapahtumapaikka kertoo usein paljon myös päähenkilöstä, minkä vuoksi ei ole yhdentekevää minkälaisessa ympäristössä elokuva tapahtuu. Bacon (2000, 163) kirjoittaa siitä, miten myös henkilöhahmot voivat toimia metaforina ja edustaa kokonaisia ihmisryhmiä, yhteiskuntaluokkia tai aatteellisia suuntauksia. Jos ajattelee esimerkiksi Aki Kaurismäen elokuvaa *Le Havre* (2011) ja päähenkilö Marcel Marxin kotia, joka on erittäin tärkeä osa kyseistä elokuvaa, elokuvan tunnelma ja ilmapiiri muuttuisivat täysin, jos Marcel asuisi tilavasti isoissa huoneissa tai modernissa nykyaikaisessa asunnossa. Elokuvassa Marcel Marx ei edusta ainoastaan köyhää miestä, vaan myös askeettia, joka on valinnut elämäntyylinsä oltuaan aikanaan kuuluisa kirjailija. Hän sanoo elokuvassa, että hänen ansionsa kirjailijana olivat lähinnä taiteellisia eivät taloudellisia. Hän on tehnyt päätöksen elää hiljaista ja yksinkertaista elämää kengänkiillottajana. Tällä tavalla henkilökerronta ja tapahtumamiljöö kietoutuvat toisiinsa siten, että niitä ei voi erottaa erillisiksi tekijöiksi, vaan ne tukevat toisiaan tarinassa. Jos tapahtumapaikan tunnelma ei käy ilmi jo käsikirjoituksesta, se saattaa aiheuttaa ongelmia myöhemmin produktiossa (Toivoniemi haastattelu 6.4.2014).

For You and for Me (2013) on esimerkki käsikirjoituksesta, jossa tapahtumapaikkaa ja päähenkilöä ei voi erottaa toisistaan muuttamatta niitä oleellisilta osiltaan (Liite 4). Käsikirjoituksen kirjoittamista kurssilla ohjasi käsikirjoittaja ja ohjaaja Wim Vanacker (Rise of Euphoria 23.9.2013), joka antoi käsikirjoituksestani seuraavan palautteen, minkä kirjasin ylös.

Huonekalut ja esineistö tarkasti: mitä on menneessä, mitä nykyisyydessä.

– *Miltä asunto näyttää nyt, kun Harri on siellä yksin, kuinka karu se oikeasti on?*

– *Eron jälkeinen autioma, sekä sisäisesti että ulkoisesti, vain kaikki mikä ei millään hajoa on jäljellä.*

Käsikirjoitus kertoo pariskunnan erosta. Susannan lähdettyä Harrin asunto on aivan erilainen kuin silloin, kun Susanna vielä asui hänen kanssaan. Vanackerin antamasta palautteesta selviää se, että hän pitää kyseisessä käsikirjoituksessa tärkeänä päähenkilö

Harrin ja hänen ex-tyttöystävänsä Susannan erilaisten ympäristöjen kirjoittamista käsikirjoitukseen. Hän pyysi kirjoittamaan käsikirjoitukseen jokaisen huonekalun, joka on muuttunut siinä kohtaa, kun Harri palaa nykyisyydestä menneisyyteen takauman kautta (Liite 4, 4).

Edellinen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jokaiseen käsikirjoitukseen tulisi kirjata tarkkaan tapahtumapaikan huonekalut ja esineistö. Joissain käsikirjoituksissa esineistöllä ei ole minkäänlaista sisällöllistä funktiota ja silloin esineiden ja tarpeiston miettiminen jätetään ohjaajan, lavastajan ja rekvisitöörin harteille. Lyhytelokuvassa ja siten myös lyhytelokuvan käsikirjoituksessa on kuitenkin yleistä käyttää henkilön ja esineiden tai rekvisiitan välistä vuorovaikutusta tarinaa tiivistävänä ja eheyttävänä kerrontakeinona (Raskin 2002, 169 - 170).

Vertaus ja vastakkainasettelu päähenkilön ja tapahtumapaikan välillä ovat tyypillisiä tapoja kertoa elokuvallisia metaforia ja tämän tyyppiset elokuvalliset metaforat kirjoitetaan käsikirjoitukseen. Parhaimmillaan elokuvalliset metaforat toimivat niin hyvin, että päähenkilöä ja tapahtumapaikkaa ei voi erottaa toisistaan, kuten Jenni Toivoniemen käsikirjoittamassa pitkässä elokuvassa *Korso* (2014), jossa päähenkilön unelma on päästä New Yorkiin ja pois Korsosta. Koko elokuvan ajan Korson epätoivo vertautuu internetin esittelemään New Yorkin mediakuvaan katukoripallosta ja katukoripalloilijoiden menestyksestä.

Myös identiteetin muutoksessa miljöön muutos näyttää päähenkilön uudessa valossa (Whittock 1990, 50-59). Piotr Dumalan animaatiossa *Franz Kafka* (1992) Franz elää kyllä komerossa kuten torakka, mutta on vaikea sanoa, onko torakka kirjoitettu käsikirjoitukseen vai onko torakka näkynyt vasta kuvasuunnitelmassa. *The Naked Leading the Blind* (2012) –lyhytelokuvassa uskonnollinen tilaisuus ja ruokailu yhdistyvät toisiinsa. Vertaus on luultavasti kirjoitettu käsikirjoitukseen, koska Vanacker sanoo kirjoittavansa käsikirjoitukseen mielikuvansa metaforisesta kuvasta tai montasista. Hän on kuitenkin itse myös elokuvan ohjaaja, joten hänen ei tarvitse myydä ajatustaan toiselle henkilölle. (Vanacker, haastattelu 19.5.2014.)

Bacon (2000, 165) puhuu kuvallisesta metonymiasta mainitessaan, että esineellä on helppo viitata käsikirjoituksessa henkilöön siten, että esine kuuluu hänelle tai on kuulunut hänelle. Kuvallista metonymiaa olisi hyvin voinut käyttää käsikirjoituksessa *For You and for Me* varsinkin, kun tarinassa on kyse toisen henkilön eron jälkeen tapahtuvasta poismuutosta. Käsikirjoituksessa olisi voinut viitata ex-tyttöystävään jollain hänelle kuuluneella esineellä esimerkiksi hänen cd-levyllään, joka kyllä vilahtaa käsikirjoituksessa, kun Susanna vaihtaa stereoihin oman levynsä Harrin muistellessa mennyttä (Liite 4, 4).

Käsikirjoittaja Sundstedtin (2009, 267) mukaan kirjoittaja voi tehdä musiikista osan elokuvan ilmaisua ja antaa selkeitä ja tarkkoja ohjeita musiikista käsikirjoituksessa. Hän ei kerro kirjassaan tarkemmin, kuinka tarkkoja ohjeet voivat olla. Itse en mennyt käsikirjoituksen *For You and for Me* -ohjeissa sen pidemmälle, kuin kirjoitin soitettavien kappaleiden nimet silloin kun ne käsikirjoituksessa soivat stereoissa, kännykässä tai autossa (Liite 4).

Musiikki voi toimia elokuvassa johtomotiivina, joka toimii elokuvassa vertauksena sille, mitä elokuvassa tulee tapahtumaan, tai miellelyhtymänä tiettyihin henkilöihin tai tapahtumiin elokuvassa. Johtomotiivina toimiva musiikki voidaan mainita käsikirjoituksessa. Kuitenkaan kaikkia musiikillisia äänitehosteita ei kirjoiteta käsikirjoitukseen, vaan musiikin suunnittelu on äänisuunnittelijan tai säveltäjän työtä. Saman tyyppinen sääntö toimii myös muiden äänitehosteiden kohdalla. Kaikkia äänitehosteita ei kirjoiteta käsikirjoitukseen, vain ne jotka vahvistavat tunnelmaa ja kertovat jotain olennaista sisällöstä (Sundstedt 2009, 266.)

Jean-Luc Godard käyttää elokuvissaan musiikkia johtomotiivina ja siten sisältöön vaikuttavana työkaluna. Elokuvan *Elää elämäänsä* (1962) alussa taustalla soi surullinen musiikki, kun päähenkilö Nanan profiilia kuvataan eri puolilta. Jo alussa musiikki yhdistyy henkilöön ja hänen kohtaloonsa ja katsoja ajattelee, että elokuva ei tule päättymään hyvin päähenkilön kannalta. Samalla kun surumielinen musiikki yhdistyy päähenkilöön ja hänen kohtaloonsa, se toimii myös Whittokin (1990, 50) metafora-tyypeistä suorana vertauksena Nanan kohtalolle.

Edellisen tyyppinen vertaus ei kuitenkaan luo uutta merkitystä elokuvallisella metaforalla vaan uuden tunneyhteyden. Musiikilla ja kuvalla voi luoda myös elokuvallisen metaforan, joka antaa uuden merkityksen jollekin asialle ja uudistaa sillä tavoin elokuvan kieltä. Stanley Kubrickin elokuvassa *Tohtori Outolempi* (1964) nähdään ilmassa tapahtuvaa pommikoneen tankkausta. Kun tankkausputki työntyy pommikoneen sisään, taustalla soi kappale *Try a Little Tenderness*, mikä saa tilanteen näyttämään koomiselta rakkauskohtaukselta. Whittock (1990, 51) ehdottaa tutkimuksessaan että kyseessä olisi suora vertaus, mutta toisaalta vertaus voi olla myös identiteetin muutos (1990, 52), sillä kohtauksen jälkeen on vaikea suhtautua vakavasti pommikoneeseen. Pommikoneen olemus saa metaforisessa prosessissa aivan uuden konnotaation, se muistuttaa elävää tunteellista olentoa, eikä katsojan mieli irtaudu tästä kuvasta koko elokuvan aikana. Tämän tyyppisen musiikilla kerrotun elokuvallisen metaforan voi halutessaan kirjoittaa käsikirjoitukseen.

Jean-Luc Godard yhdistää muutenkin elokuvassa *Elää elämäänsä* (1962) äänimaisemaa ja kuvaa mielenkiintoisella tavalla. Vaikka tämän tutkimuksen ulkopuolelle rajautuikin dialogin tutkiminen, jolla on oma vahva metaforinen vaikutuksensa elokuvan käsikirjoitukseen, mainitsen silti Godardin esimerkin mielenkiintoisena käsikirjoittajan työkaluna, jota ei jostain syystä paljon elokuvissa käytetä. Elokuvassa *Elää elämäänsä* on useita kohtauksia, joissa dialogi puhutaan jossain eri tilassa ja ajassa kuin mitä kuvassa näytetään. Esimerkiksi elokuvan loppupuolella on kohtaus, jossa Nana keskustelelee miesystävänsä kanssa ja lupaa lopettaa prostituoidun työnsä. Keskustelu käydään kuitenkin vain ääniraidalla ja kuvassa Nana hoitaa arkipäivän asioitaan ja mies lukee. Usein kuvitellaan, että tämän tyyppinen kerronta sekoittaa katsojan, mutta tosiasiassa kerrontatyyli ei häiritse yhtään, vaan aiheuttaa pelkoreaktion tulevasta. Tilanne on kuvassa pysähtynyt ja kaikki on hyvin, mikä viittaa tulevaan katastrofiin, koska katsoja odottaa aina seuraavaksi tapahtuvan jotain yllättävää. Kohtaus Godardin elokuvassa *Elää elämäänsä* on esimerkki siitä, kuinka paljon käsikirjoitukseen kirjoitetulla äänimaailmalla voisi saada halutessaan aikaan.

Luvussa neljä esittelemässäni esimerkissä äänellisen metonymian käytöstä Ieva Veiveryten lyhytelokuvassa *Koiran elämä* (2013), koiran haukunta muistuttaa päähenkilöä koko elokuvan ajan hänen tekemästään vääryydestä äitiään kohtaan. Tällaisesta esimerkistä on vaikea sanoa, onko koiran haukunta kirjoitettu käsikirjoitukseen, vai onko äänisuunnittelija tehnyt äänen korostamaan naisen moraalista ongelmaa. Tällaisen auditiivisen metonymian voi kuitenkin halutessaan kirjoittaa käsikirjoitukseen, koska se kertoo jotain olennaista päähenkilön sisäisestä maailmasta.

Elokuvan kielellä on mahdollisuus uusiutua loputtomiin. Myöskään käsikirjoituksen kielen ei tarvitse jämähtää niihin epävirallisiin Hollywoodin määrittämiin sääntöihin, jotka ovat nykyisin voimassa. Liikkuva kuva yhdistettynä liikkuvaan ääneen on elokuvallisen metaforan, elokuvan kielen ja käsikirjoituksen kielen uudistumisen ydinaluetta. Vanackerin (haastattelu 19.5.2014) mukaan elokuvan tekijöiden yhteinen tehtävä tulisi olla elokuvan kielen uudistaminen.

Käsikirjoituksen kielen pitäisi rakentua elokuvan kielen sääntöjen avulla, ei kirjallisen kielen päämääriä noudattaen tai tekstiä lähilukien (Sundstedt 2009, 274). Tämä tarkoittaa tarkkaa ja konkreettista tekstiä siitä, mitä tapahtuu kuvassa ja äänessä. Sille on vaikea asettaa sääntöjä, mitä käsikirjoitukseen pitäisi kirjoittaa ja mitä ei. Käsikirjoittajan tulisi löytää oma tapansa ja tyykinsä kertoa audiovisuaalista tarinaa. Käsikirjoituksen tunnelma syntyy kirjoittajalle tärkeiden aiheiden ja tapahtumien siirtämisestä paperille sillä tavoin, kuin kirjoittaja haluaisi ne nähdä ja kuulla.

5 YHTEENVETO

Käsikirjoittajien haastattelut antoivat varmuuden siitä, että elokuvalliset metaforat toimivat käsikirjoittajan työkaluina kirjoittamisprosessin aikana. Vaikka Toivoniemi (haastattelu 6.4.2014) sanoo, että hänen mielestään metaforia ei pitäisi ajatella kirjoittaessa vaan tulkitessa elokuvaa, hän kuitenkin mainitsee, että se mitä käsikirjoittaja yrittää sanoa elokuvassa, synnyttää metaforan. Vanacker (haastattelu 19.5.2014) sanoo kirjoittavansa metaforat runokuviksi ja kääntävänsä runokuvat suoraan kuvasuunnitelmaksi. Käsikirjoittamisen lähtökohdan eli idean tulisi olla selkeä elokuvallinen metafora, jotta käsikirjoittajan idea siirtyisi elokuvaryhmälle sellaisenaan ja sitä kautta myös yleisölle.

Lyhytelokuvan sisältämien elokuvallisten metaforien analysointi käsikirjoittaessa auttaa pitämään käsikirjoituksen rakenteen koossa. Whittockin (1990) elokuvallisen metaforan tyypit toimivat työkaluina niin pitkää elokuvaa kuin lyhytelokuvaakin analysoitaessa. Käsikirjoitus ei lopultakaan tarvitse eepistä tarinaa, joka kulkee henkilöhahmon syntymästä kuolemaan tai edes aamusta iltaan henkilön elämässä. Lyhyt hetki ja ristiriita riittävät lyhytelokuvassa kertomaan kaiken tarpeellisen tarinan maailmasta, jos elokuvan ydin ja metaforinen sisältö ovat tarkkaan ja taloudellisesti ajateltu.

Keskustelu käsikirjoituksen merkityksistä elokuvaryhmän sisällä parantaa selvästi käsikirjoituksen merkitysten kääntymistä elokuvan kielelle. Elokuvan tekijöiden tulkinnat eroavat kuitenkin aina tavalla tai toisella toisistaan, ja erilaiset tulkinnat voivat myös parantaa käsikirjoitusta tuomalla siihen uusia näkökulmia. Tulkintojen ei tarvitse aina olla yhteneviä viedäkseen kohti onnistunutta lopputulosta.

Käsikirjoituksen parenteeseihin eli toimintakuvauksiin tulisi kirjoittaa sellaista kuvausta tapahtumista kuvassa ja äänessä, joka kertoo jotain kirjoittajan mielikuvamaailmasta ja on funktionaalista tarinan ulkoisen rakenteen ja sisäisen merkityksen kannalta. Kirjoittajan tyyli tulee näkyviin mielikuvina ja ääninä. Teksti on mahdollisimman pelkistettyä. Kirjoitetun audittiivisen maailman tulisi olla tasapainossa kirjoitetun

visuaalisen maailman kanssa. Tärkeintä on kuitenkin, että tarina hengittää ja elää eikä muistuta virastolomaketta.

Käytännön käsikirjoitustyössä kirjoittaessa *Virheetön banaani* – ja *For You and for Me* – käsikirjoitusta elokuvallisten metaforien pohtimisesta oli hyötyä. Elokuvallisten metaforien analysointi auttoi löytämään polun takaisin idean luo, kun tarinan aihe oli käsikirjoittaessa hukassa. Toisaalta elokuvalliset metaforat auttavat myös kiteyttämään idean ideointivaiheessa.

Ainoa ero lyhytelokuvan ja pitkän elokuvan metaforisen sisällön välillä on se, että lyhytelokuva voi tarinana kiertyä yhden metaforan ympärille Saara Cantellin (2011) termin *metaforaelokuvan* tapaan, ja se on myös tehokkain keino kertoa lyhytelokuvaa. Pitkä elokuva ammentaa yleensä metaforista sisältöä laajemmin ja sen rakenne myös kestää paremmin monia elokuvallisen metaforan ilmentymiä. Kuten Vanacker sanoo (haastattelu 19.5.2014), mitä tahansa työkalua käsikirjoittaessa käyttääkin elokuvan viestin perillemenoon, sen täytyy palvella elokuvan tarkoitusta.

Laajempi elokuvallisten metaforien ilmentymien tutkiminen käsikirjoituksissa vaatisi mahdollisimman monien käsikirjoitusten lukemista ja analysointia. Luvussa kolme analysoidut elokuvat jäävät nykyisellään osittain arvailuksi siitä, miten elokuvalliset metaforat ovat päätyneet elokuviin. Tärkeintä tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin se, että käytännön kirjoittamisen kautta havaitsin, että elokuvallisia metaforia voi kirjoittaa käsikirjoitukseen, eivätkä ne ole ainoastaan ohjaamalla, leikkaamalla tai kuvaamalla aikaansaatuja niin kuin Whittock (1990) tutkimuksessaan päättelee.

Äänikerronnasta jäi kiinnostamaan erityisesti käsikirjoitukseen kirjoitettu dialogi ja dialogissa esiintyvät metaforat sekä se, missä suhteessa dialogin metaforat ovat kirjallisiin metaforiin ja elokuvallisiin metaforiin. Ainakin subteksti erottaa elokuvan dialogin proosan dialogin kirjoittamisesta. Vaikka proosassakin kirjoitetaan ”rivien väleihin”, niin henkilön aikomukset ja tunteet kirjoitetaan usein kirjallisuudessa näkyviin henkilön ajatuksina. Proosateksti on aina tavallaan täyteen kirjoitettu ja siten

vastakkainen kirjoittamisen muoto karsittuun elokuvan käsikirjoitukseen nähden. (Sundstedt 2009, 259.)

Elokuvan käsikirjoittamisen työkaluksi metafora sopii erityisen hyvin, sillä elokuva on aina jo lähtökohdaltaan metafora. Elokuvan tarina näyttää metonymian tavoin osan kokonaisuudesta, johon se viittaa. Samoin jokainen kuvakulma rajaa osan todellisuutta, jota se edustaa, ja jokainen henkilö viittaa edustamaansa ihmisryhmään. Metaforan voima tarinankerronnan työkaluna on siinä, että katsoja ei voi olla tulkitsematta sitä mitä hän näkee tai kuulee.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: SKS.
- Cantell, S. 2011. Timantiksi tiivistetty. Helsinki: Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu.
- Friedmann, A. 2001. Writing for Visual Media. Woburn: Focal Press.
- Hosiaislouma, Y. 2003. Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: Werner Söderström Oy.
- Kantola, J. 2003. Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala, Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki: SKS, 272-290.
- Keskinen, M. 2003. Teksti ja konteksti. Teoksessa Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala, Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki: SKS, 91-117.
- Mikkonen, K. 2003. Lukeminen tulkintana. Teoksessa Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala, Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki: SKS, 64-91.
- Raskin, R. 2002. The Art of the Short Fiction Film. Jefferson, Pohjois-Carolina ja Lontoo: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Tampere: Vastapaino.
- Siltanen, J. 2003. Äänen tarinat. Teoksessa Elina Hirvonen, Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House Oy, 215-242.
- Sundstedt, K. 2009. Kirjoita elokuvaksi. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Whittock, T. 1990. Metaphor and Film. Cambridge: Cambridge University Press.

Luennot, haastattelut ja keskustelut

- Godin, Seth 2014. Dancing on the Edge of the Revolution – how organizations thrive in the new connection economy. Seminaari. Ice Live Business Forum, Tampereen Messu- ja Urheilukeskus 30.1.2014. Tampere.
- Raskin, Richard 2012. Lyhytelokuvan käsikirjoittamisesta. Luento. Tampere Film Festival 2012, Työväenmuseum Werstaan auditorio 9.3.2012. Tampere.
- Suni, A. Käsikirjoittaja. 2014. Haastattelu 6.4.2014. Haastattelija Lehtinen, A. Helsingin kaupunki. Tennispalatsin kahvio.

Toivoniemi, J. Käsikirjoittaja. 2014. Haastattelu 6.4.2014. Haastattelija Lehtinen, A. Helsingin kaupunki. Toivoniemen asunto.

Vanacker, W. Käsikirjoittaja. 2014. Haastattelu 19.5.2014. Haastattelija Lehtinen, A. Sähköposti. Luettu 19.5.2014.

Vanacker, W. Käsikirjoittaja ja ohjaaja 2013. Rise of Euphoria –käsikirjoituskurssi. Palauteskeskustelu. 25.9.2013.

Elokuvat

2 Piger 1 Kage. 2013. Ohjaus: Jens Dahl. Tuotanto: Blenkov & Schønnemann Pictures. Tuotantomaat: Tanska.

Diagnoosi. 2002. Ohjaus: Saara Cantell. Tuotantomaat: Suomi.

Elää elämäänsä. 1962. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Les Films de la Pléiade ja Pathé Consortium Cinéma. Tuotantomaat: Ranska.

Franz Kafka. 1992. Ohjaus: Piotr Dumala. Tuotanto: Studio Miniatur Filmowych. Tuotantomaat: Puola.

Kaksi miestä ja kaappi. 1958. Ohjaus: Roman Polanski. Tuotanto: Ryszard Barski. Tuotantomaat: Puola.

Koiran elämä. 2013. Ohjaus: Ieva Veiveryte. Tuotanto: Ciobreliai. Tuotantomaat: Liettua.

Korso. 2014. Ohjaus: Akseli Tuomivaara. Tuotanto: Oy Bufo Ab ja Tuffi Films. Tuotantomaat: Suomi.

Le Havre. 2011. Ohjaus: Aki Kaurismäki. Tuotanto: mm. Sputnik Oy. Tuotantomaat: Suomi, Ranska ja Saksa.

Lohdutusseremonia. 1999. Ohjaus: Eija-Liisa Ahtila. Tuotanto: Crystal Eye Ltd. Tuotantomaat: Suomi.

Lost Highway. 1997. Ohjaus: David Lynch. Tuotanto: October Films, CiBy 2000, Asymmetrical Productions ja Lost Highway Productions LLC. Tuotantomaat: Yhdysvallat ja Ranska.

Sudenveistäjä. 2011. Ohjaus: Aino Suni. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Tuotantomaat: Suomi.

The Naked Leading the Blind. 2012. Ohjaus: Wim Vanacker. Tuotanto: EICAR. Tuotantomaat: Belgia ja Ranska.

Tohtori Caligarin kabinetti. 1920. Ohjaus: Robert Wiene. Tuotanto: Decla-Bioscop AG. Tuotantomaat: Saksa.

Treffit. 2012. Ohjaus: Jenni Toivoniemi. Tuotanto: Tuffi Films ja TaiK. Tuotantomaat: Suomi.

Tohtori Outolempi. 1964. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Columbia Pictures Corporation ja Hawk Films. Tuotantomaat: Yhdysvallat ja Iso-Britannia.

Verta ja luita. 1994. Ohjaus: Pietari Koskinen ja Tarja Vääänen. Tuotanto: Indie Films Oy. Tuotantomaat: Suomi.

Vertigo. 1958. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Paramount Pictures ja Alfred J. Hitchcock Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

LIITTEET

Liite 1 Haastattelukysymykset

Anne Lehtinen

2.4.2014

Teen TAMKiin opinnäytetutkimusta aiheesta metaforien kirjoittaminen lyhytelokuvakäsikirjoitukseen. Haastattelun avulla tarkastelen sitä, miten metaforia käytetään käsikirjoitustyössä sekä sitä, mitä elokuvan kirjoittaminen käsikirjoittajalle merkitsee. Kysymykset sivuavat myös aihetta, mikä käsikirjoitus oikeastaan on ja, mitä elokuvaan voi kirjoittaa. Aihe on ollut jo jonkin aikaa tapetilla Saara Cantellin julkaiseman väitöskirjan *Timantiksi tiivistetty* (2011) vuoksi, mikä minutkin metaforan äärelle johdatti.

Kysymyksiä on paljon, mutta ne menevät osittain päällekkäin, minkä vuoksi kaikkiin tuskin tarvitsee erikseen sunnuntaina vastata.

Kiitos että olet mukana!

- Miten määrittelisit metaforan?
- Millaisia metaforia elokuvassa mielestäsi on?
- Mihin elokuvan metaforat liittyvät (miljö, henkilöt, lavasteet, musiikki, äänet yms.)?
- Kuvaile miten metafora eroaa symbolista.
- Millä elokuvanteon osa-alueella metafora syntyy?
 - Minkälaisia osa-alueita elokuvan sisältöä luotaessa mielestäsi on?
- Kuvaile miten metafora mielestäsi ilmenee käsikirjoituksessa.
- Millaiset metaforat ilmenevät käsikirjoituksessa?
- Kuvaile millaisia metaforia kirjoitat käsikirjoituksiisi.
- Kerro miten kirjoittamasi metaforat ovat tulleet ymmärretyiksi ohjaajan tai muiden elokuvan tekijöiden osalta.

- Kerro millaisia ohjeita/parenteeseja kirjoitat käsikirjoitukseen.
- Kerro mikä on mielestäsi käsikirjoittajan tehtävä elokuvanteko-prosessissa.
- Millainen on mielestäsi lyhytelokuva?
- Kuvaile eroja pitkän ja lyhyen käsikirjoituksen välillä.
- Millaisia metaforia kirjoitetaan lyhytelokuvaan?
- Millaisia pitkään elokuvaan?

Trevor Whittock kirjoittaa tutkimuksessaan *Metaphor and Film* (1990) elokuvan sisältämistä metaforista. Käytän hänen tyyppejään alla olevissa kysymyksissä, jotka koskevat elokuvallisia metaforia.

- Kirjoitatko omiin käsikirjoituksiisi suoria vertauksia tai vastakohtia, jotka muodostavat elokuvan tulkinnan kannalta selkeän merkityksen?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Vertaatko koskaan päähenkilön ja toisen henkilön / olennon / objektin / ympäristön käytösmaalleja keskenään niin, että katsoja alkaa nähdä päähenkilön identiteetin erilaisena?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Muutatko kerrontatyyliä kesken elokuvan, esim. yhdessä kohtauksessa tai näytöksessä, korostaaksesi jonkun asian merkitystä?
 - Miten, kerro esimerkki.

- Rikotko koskaan elokuvan perinteistä kerrontaa tai sekoitatko elokuvassa eri genrejä keskenään?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Jätätkö koskaan elokuvasta pois jotain olennaista korvataksesi pois jääneen objektin jollain siihen voimakkaasti assosioitavissa olevalla osalla?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Kirjoitatko koskaan elokuvaan tarinan teemaa pienoiskoossa tai eri muodossa, kohtausta joka symboloi koko elokuvaa?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Kirjoitatko elokuvaan esinettä tai lavastetta, joka edustaa henkilöhahmon luonnetta, jotain hänelle tapahtunutta tai jotain mitä hänelle tapahtuu?
 - Miten, kerro esimerkki.
- Muutatko koskaan käsikirjoittaessa päähenkilön ympäristöä niin, että se muistuttaa enemmän päähenkilön luonnetta kuin todellista ympäristöä?
 - Miten, kerro esimerkki.

Liite 2. Questionnaire

Metaphor in a Film Script

It's great that you are interested in this subject. I have also interviewed Jenni Toivoniemi and Aino Suni who both are Finnish scriptwriters. I gave them some examples for questions so if you feel like it, I can give you some examples as well. I'm not doing it before you ask, because I think my examples could lead you to my interpretation which is not the only correct view.

This interview is part of my bachelor's thesis for the Tampere University of Applied Sciences. My study is revolving around cinematic metaphors and how to write them in a short film script. With this interview I'm trying to find out how metaphors are used in daily practice by scriptwriters. Some questions are about the ontology of scriptwriting and film script, and what should be written in a script, because I think the way one see a film script affects the metaphoric content of the text.

Trevor Whittock has identified some principal forms of metaphor in his study *Metaphor and Film* (1990). He thinks that language of a film is constituted not by images like in art, but a free flow of images and sound. This means that the language of a film is constituted by objects such as "a phone is ringing and someone answers to it". Following Whittock this means that also metaphors run in actions, for example one action is compared to another or juxtaposing another.

It doesn't matter if you are familiar with Whittock's theory or not. His forms of cinematic metaphor are based on the theory of literature and are very basic kind of metaphors. There is also a French theorist Jacques Gerstenkorn who has studied metaphors in a film. I haven't read his work because I can't read French, but there is a Finnish film maker Saara Cantell who has studied metaphoric films and used Gerstenkorn's theory for her work.

There are plenty of questions, but you don't have to answer every one of them. Some of them overlap each other and you will probably answer many of them at once.

Thank you so much for participating!

Warm Regards

Anne

- How would you define a metaphor?
- Can you describe what kind of metaphors films include?
- Which parts of a film metaphors are related to (setting, characters, props, music, soundtrack etc.)?
- How would you differentiate a metaphor from a symbol?
- In what area of filmmaking do metaphors appear?
 - What do you think, what kind of areas of filmmaking are related to creating the actual story and why?
- Describe how a metaphor would appear in a film script?
- What kind of metaphors will appear in a film script?
- Describe what kind of metaphors you write into your film script?
- How other people who have been working for your film have understood your written metaphors?
- Describe what kind of action lines and instructions you write into your film scripts?

- What would you see as the task of a scriptwriter in a filmmaking process?
- Describe what makes a good short film?
- Describe the differences between the feature - and the short film script?
- What kind of metaphors are written in a short film?
- What kind of metaphors are written in a feature film?

Questions underneath are based on the forms of cinematic metaphor by Trevor Whittock.

- Do you write explicit comparisons or juxtapositions to your film scripts so, that A is B should be interpreted figuratively?
 - How? Give an example.
- Do you mix the identity of your main character with another character's identity, context or surrounding so, that it makes an audience to see A as B?
 - How? Give an example.
- Do you change the style of your story for one scene or part of the film to emphasize the meaning of that scene?
 - How? Give an example.
- Do you ever break the rules of conventional cinematic story-telling or mix film genres together to create something new?
 - How? Give an example.
- Do you ever remove some important object from your film and show only an object/voice/music that is strongly associated with the removed object?
 - How? Give an example.
- Do you ever write a theme of your story in a miniature size, a scene that symbolizes the whole film?
 - How? Give an example.

- Do you ever write an item or a prop which represents the nature of a main character, something that has happened to her or is about to happen?
 - How? Give an example.
- Do you ever modify a surrounding of a main character so, that it reminds more of the character than the actual surrounding?
 - How? Give an example.

Thank you for answering my questions!

Liite 3. Käsikirjoitus, Virheetön banaani

1

Virheetön banaani 5.2 18.3.2014

By

Anne Lehtinen
Riitta Ryhtä

Anne Lehtinen
Orivedenkatu 12 C 61
33720 Tampere

puh: 044 320 4154
e-mail:
anne.lehtinen@cult.tamk.fi

1. INT. BUSSI--PÄIVÄ

MIRJA VIRTANEN, 23, painaa radion päälle. Radiossa soi Celia Cruzin "La Vida Es Un Carnaval".

Hän lukee työlistansa matkaoppaan univormu yllään bussin etuosassa. Paperissa lukee: 1. Turistit toivotetaan tervetulleiksi.

Mirja ojentaa kätensä ja hymyilee.

MIRJA

Tervetuloa!
Tervetuloa!
Tervetuloa!

Paperissa lukee: 2. Esittele itsesi. Hän nostaa mikrofonin huulilleen.

MIRJA

Minä olen Mirja Virtanen ja toimin
teidän oppaanne tänä aurinkoisena
päivänä matkalla Arucasin
luomu-banaanitilalle.

Kolmas kohta. Kerro banaanin
kasvatuksesta.

Mirja kääntää paperin ympäri ja hymyilee yleisölleen.

MIRJA

Koska kuluttajat ovat tottuneet
saamaan banaaninsa virheettöminä
ulkomuodoltaan, banaanitertut
kasvatetaan kemikaaleilla
käsitellyissä muovipusseissa. Sen
sijaan luomubanaanit saavat kasvaa
vapaina ...

Koputus bussin etuoveen keskeyttää Mirjan puheen. Hän jättää mikrofoninsa penkille. Kaiutin vingahtaa, koska hän unohti sulkea mikin.

Bussissa ei ole ketään muuta kuin matkatoimiston mainospahvinukke.

Mirja avaa oven PEDROLLE, 36.

PEDRO

Hola guapa!

Pedro tarttuu Mirjan käteen ja suutelee sitä.

PEDRO

You are new here.

MIRJA

Yes, it's my first time.

Mirja pyyhkii käden mekkoonsa. Pedro menee kuskin paikalle istumaan ja vaihtaa radion musiikin jalkapalloselostukseen. RAIJA, 49 mainospahvinuken malli, seisoo Mirjan edessä.

MIRJA

Mitä sä täällä?

RAIJA

Mä oon lomalla.

Raija suoristaa Mirjan kaulahuivia.

MIRJA

Mulla on kyllä tää lista.

Raija ottaa lenkin taskustaan.

RAIJA

Hyvä. Pidetään toimiston mainetta yllä.

Mirja ottaa lenkin Raijalta ja tekee niskaansa ponihännän silmiään pyöräyttäen. Raija kävelee bussiin sisään ja vääntää ohi kävellessään Pedron radion kiinni.

ÄITI, 40, kävelee sisään PASIN, 14, ja KALLEN, 15, kanssa.

ÄITI

Hei!

MIRJA

Hei!

ÄITI

Pasi ja Kalle ovat tulossa kahden reissuun.

Mirja kirjaa pojat saapuneiksi matkalle. Kalle juoksee sisälle bussiin. Pasi osoittaa sormellaan etupenkissä istuvaa Raijaa ja mainospahvinukkea.

PASI

Onks toi toi sama tyyppi?

Mirja vilkaisee taakseen.

MIRJA

On joo. Hän oli täällä matkaoppaana nuorena.

RAIJA

Sano ny tervetuloa!

Mirja kääntyy Pasiin päin.

MIRJA

Tervetuloa!

Äiti tönäisee Pasiin olkapäätä.

ÄITI

No, kiitä!

PASI

No kiitti.

Pasi kävelee sisälle bussiin.

ÄITI

No ni, hei hei, ettekä sitte apinoi siellä!

VILLE, 25, vilkaisee Mirjaa hymyillen.

VILLE

Onks tää se banaaniretki?

MIRJA

On joo. Millä nimellä olette ilmoittautuneet?

VILLE

Ihan omalla. Ville Harju.

Mirja etsii nimeä paperista, kääntää paperin, eikä löydä Villen nimeä. Ville osoittaa omaa nimeään ja Mirja ruksittaa sen.

MIRJA

Tervetuloa!

2. INT. BUSSI -- PÄIVÄ

Pahviopas seisoo Mirjan vierellä, kun hän puhuu mikrofonin yrittäen piiloutua paperinippunsa taakse.

Pasi ja Kalle katsovat kännykän näytöltä Celia Cruzin musiikkivideota "La Vida Es Un Carnaval" takapenkissä äänet päällä ja nauravat. Videossa laulaja ja joukko turisteja tanssivat aurinkoisella rannalla.

MIRJA

Minä olen Mirja Virtanen ja toimin teidän oppaanne tänä aurinkoisena päivänä matkalla Arucasin luomu-banaanitilalle.

ROUVAN, 64, jalka vipattaa etupenkissä Celia Cruzin salsan tahtiin. Joku viheltää mukana.

Raija näyttelee etupenkissä suu auki ja sormet koukistettuina kuvitellun mikrofonin ympärillä, kuinka mikrofonia pidetään lähellä suuta.

RAIJA

Nosta se vaan reippaasti huulilles.

Mirja nostaa mikrofonin aivan huuliinsa kiinni. Hän nostaa korin käytävän sivusta ja ojentaa sen rouvalle, joka ottaa banaanin ja ojentaa korin penkin sivusta takanaan istuvalle miehelle.

MIRJA

Laitoin tuosta korin kiertämään luomutilan herkullisia banaaneja.

Raija näyttää peukkua Mirjalle ja kutsuu häntä sormellaan lähemmäs. Mirja kumartuu.

RAIJA

Käsket noiden poikien lopettaa ton renkutuksen!

MIRJA

Ei se varmaan haittaa ketään.

RAIJA

Käsket nyt vaan ja pysyt siinä listassa!

MIRJA

Voisitteks te laittaa sen musiikin pois päältä?

HANNU, 47, istuu taaempänä.

HANNU

Toihan on ihan rentouttavaa.

Rouva nyökyttelee etupenkissä.

Pasi laittaa koneelta soimaan Valkyyrioiden tanssin, suoristaa selkänsä ja tekee natsitervehdyksen. Hannu naurahtaa. Raija pinkaisee ylös ja mulkaisee Pasia, joka laittaa musiikin pois päältä.

Mirja vilkaisee tehtävälistaansa.

RAIJA

Noni, kerro ny jotain positiivista. Ihmiset on lomalla.

Mirja käy listaansa läpi ja pysäyttää sormensa: 7. Las Palmasin jalkapallojoukkue, UD Las Palmas. Hän selaa papereitaan ja muutama liuska tipahtaa lattialle. Hän nostaa paperit ylös.

MIRJA

Täällä Gran Canarialla on tunnettu jalkapallojoukkue nimeltä UD Las Palmas.

SEPPO, 55, kohottaa päätään kiinnostuneena. Hänellä on yllään UD Las Palmasin jalkapallopaita.

Takapenkissä Pasi saa korin ja kahmaisee sieltä itselleen banaaneja. Kalle ottaa molemmin käsin banaaneja korista. Pasi ojentaa korin eteenpäin.

RAIJA
 Ei ketään kiinnosta mikään
 jalkapallo. Jotain tästä
 kulttuurista.

Raija osoittaa ikkunasta ulos.

RAIJA
 Näistä nähtävyyksistä. Esimerkiks
 toi patsas, kenen se on?

Bussi on pysähtynyt liikennevaloihin. Mirja selaa papereitaan. Pasi ja Kalle miekkailevat banaaneilla takapenkissä.

MIRJA
 Mä en ny löydä sitä täältä.

Raija nousee ylös penkistään ja kääntyy turisteihin päin osoittaen ikkunaa.

RAIJA
 Ulkona näkyy Las Palmasin
 perustajan Juan Rejon patsas.

Hannu osoittaa ikkunasta pihalle.

HANNU
 Patsaan jalassa lukee Kolumbus.

Bussi lähtee risteyksestä.

RAIJA
 Ei, kyllä se on Juan Rejo.

Raija istuu paikalleen.

MIRJA
 Olen pahoillani.

Pasi menee vessaan banaaniensa kanssa. Raija ojentaa tyhjän korin Mirjalle.

RAIJA
 Minä en saanu ollenkaan.

Mirja ottaa korin ja nostaa sen ylös.

MIRJA
 Kuinka moni jäi ilman?

Kymmenen ihmistä viittaa, myös Ville.

Pasi tulee ulos vessasta ja läimäyttää ylävitosen Kallen kanssa, minkä jälkeen Kalle menee vessaan omien banaaniensa

7

kanssa.

MIRJA
Mä oon pahoillani.

Ville heilauttaa kättään sen merkiksi, että häntä ei haittaa.

RAIJA
Sun olis pitäny sanoa, että vaan yksi banaani yhteen suuhun.

Mirja nyökkää Raijalle.

SEPPO
Missä vaiheessa me ohitetaan UD Las Palmasin kotikenttä?

Mirja selaa tehtävälistaansa.

MIRJA
Se ei ole valitettavasti aikataulussa.

SEPPO
Varmaan moni täällä bussissa haluais, että ajetaan sitä kautta.

HANNU
Joo!

RAIJA
Ei missään tapauksessa.

Mirja kumartuu Pedron luukulle.

MIRJA
Can we drive via the stadium of UD Las Palmas?

PEDRO
Sure, what ever you want, babe!

Pedro kääntää bussin terävässä kulmassa.

RAIJA
Mitä se kuski oikein tekee?

Mirja puhuu mikrofoniin.

MIRJA
Ohitamme kohta jalkapallokentän.

Pojat kikattavat takapenkissä, kun Ville kävelee vessaan.

RAIJA
Et kai sä ny yhden miehen tähden vaihtanu suuntaa?

Raija nousee penkistään ja änkeää itsensä Mirjan ohi Pedron luukulle.

RAIJA
Que debes seguir la ruta!

Pedro hymyilee Raijalle ja pysäyttää bussin. Raija jatkaa kinastelua Pedron kanssa.

MIRJA
Oikealla UD Las Palmasin
kotikenttä.

Ville kävelee vessasta ulos ja kohti bussin etuosaa hymyillen Mirjalle.

MIRJA
Las Palmasin joukkue on pelannut
Espanjan pääsarjassa Primera
Divisiónissa yhteensä 31 kautta.

Villen leuka melkein koskettaa Mirjan poskea.

VILLE
WC on tukossa.

3. INT. BUSSI. WC -- PÄIVÄ

Mirja nostaa vessapaperilla banaanin kuoria yksi kerrallaan vessan pytystä ylös ja heittää ne roskikseen kiroillen itseksseen.

Hän pesee kätensä saippualla ja katselee väsyneen näköistä naamaansa peilistä, johon on piirretty hymynaama banaanimössöllä. Raija koputtaa vessan ovea ja renkuttaa kahvaa, mutta ovi on lukossa.

RAIJA
Noni, ryhdistäydy ny siellä.
Asiakkaat odottaa jo.

Mirja päästää vettä lavuaariin ja pesee lavuaarin laitoja banaanista puhtaaksi.

4. INT. BUSSI -- PÄIVÄ

Pasi tussittaa pahvinukelle Hitler-viikset. Raija koputtelee vessan ovea bussin takaosassa ja huutelee Mirjalle. Kalle puolittaa banaanin ja lättää toisen puolikkaista pahvinukelle sarveksi otsaan.

Pedro huomaa poikien touhut peilistä.

PEDRO
¿Qué demonios?

5. INT. BUSSI. WC -- PÄIVÄ

Mirja löysää huiviaan peilin edessä.

RAIJA

Sä pystysit paljo paremmin
palveleen jossain toisessa
ammatissa.

Mirja avaa hiuksensa ponihännältä ja hyräilee Celia Cruzin
"La Vida Es Un Carnaval" -biisiä, avaa roskiksen kannen ja
ottaa sieltä yhden banaanin kuorista.

6. INT. BUSSI -- PÄIVÄ

Vessa kohisee Mirjan takana, kun hän kättelee Raijaa, katsoo
häntä silmiin ja lähtee kävelemään bussin etuosaan. Raijan
kämmenellä on mytyssä vetinen banaanin kuori.

RAIJA

Mikä ... ?

Raija heittää kuoren roskeen ja pyyhkii käden mekkoonsa
kävellessään bussin etuosaan.

Pahvinuken ylähuuleen on piirretty Hitler-viikset, otsaan
kirkkovene ja sen otsassa jököttää banaanisarvet. Mirja
nostaa pahvinuken lattialta.

MIRJA

Pedro, would you open the door,
please!

Pedro pysäyttää bussin ja avaa etuoven. Mirja raahaa
pahvinuken ovelle.

RAIJA

Sähän oot aivan holtiton!

Mirja yrittää heittää pahvinuken ulos, kun Raija tarttuu
nukan päähän ja repii sitä itseään kohti. Pää repeää
vartalosta ja Raija lentää selälleen. Vartalo lentää pihalle
tuulen mukana. Mirja repii pään Raijan käsistä.

RAIJA

Pistä tukkas kiinni!

Mirja repii pahvinuken pään kahtia.

MIRJA

Pistä sinä äiti turpas kiinni!

Hän heittää pään palaset pihalle.

Pedro katsoo lattialla makaavaa Raijaa flirtististi ja sulkee
oven. Mirja osoittaa Raijan penkkiä.

MIRJA

Ja nyt istumaan paikalles!

Raija nousee kiireesti ylös, suoristaa vaatteensa ja menee
paikalleen istumaan.
Ohi ajava KUSKI, 36, kiroaa avoimesta ikkunasta Pedrolle.

PEDRO

Tu madre es!

Mirja ottaa mikrofonin telineestä.

MIRJA

Tehdääs näin, että unohdetaan nää
perinteiset matkaopaslätinät ja
kaikki saa sanoo mitä haluaa
Kanariasta, Espanjasta tai mistä
tahansa.

Mirja ojentaa Raijalle mikrofonia.

MIRJA

Sano ny jotain, kun saat!

Raija huitaisee kädellään mikin pois. Mirja heiluttaa
mikrofonia ilmassa.

MIRJA

Kuka haluaa kertoa jotain?

Kukaan ei sano tai tee mitään. Hannu viittaa. Mirja vie
hänelle mikrofonin.

HANNU

Mä vaan, että ... kiitos tästä ...
ikimuistosesta reissusta.

Taputukset alkavat bussin perältä ja vähitellen kaikki
taputtavat. Mirja kiittää ja ojentaa mikin Pasille ja
Kallelle. Pojat ujostelevat mikrofonia.

MIRJA

Tehän halusitte olla koko ajan
esillä. Soittakaa ny vaikka sitä
teiän musiikkia.

Pasi alkaa rummuttaa käsillään penkin selkänöjää ja ikkunan
pokaa. Kalle nousee penkille laulamaan omaa rap -tyylistä
versiotaan Celia Cruzin biisistä.

Mirja jammailee käytävällä ja taputtaa biisin tahdissa, kun
Villen ja Mirjan katseet kohtaavat.

VILLE

Sun tukka on kiva tolleen vapaana.

Mirja tarttuu Villen käteen ja pyöräyttää hänet
ympäri. Rouva ja hänen miehensä tanssivat keskellä
käytävää.

Raija murjottaa etupenkissä. Pedron ikkunaan koputetaan ja
hän avaa ikkunan. Myyjä heiluttaa banaaninippua ikkunan
takana.

MYYJÄ

Quiere platanos?

Pedro maksaa myyjälle ja ottaa nipun banaaneja.

PEDRO

Muchas gracias!

Kaikki yhtyvät kertosaäkeistöön mukaan paitsi Raija ja Pedro. Pedro ojentaa hänelle banaanin. Heidän katseensa kohtaavat. Raija ottaa banaanin vastaan, avaa kuoren ja työntää banaanin suuhunsa. Hän osoittaa Mirjaa peukalollaan Pedrolle.

RAIJA

Es mi hija! Mi carina.

Liite 4. Käsikirjoitus, For You and for Me

1

For You and for Me

By

Anne Lehtinen

anne.lehtinen@cult.tamk.fi

2

1. SUSANNA MOVES OUT
INT. AND EXT. HALLWAY OF THE FLAT AND THE COURTYARD OF AN
APARTMENT BLOCK. MID-DAY.
HARRI, SUSANNA, DRIVER

Harri (30 years old) is listening his favourite song, Bruce Dickinson's "Tears of the Dragon", with his i-pod. A hallway of the flat is empty of furniture and clothes. There are a lot of empty bottles of beer in plastic carriers in the hallway.

He picks up a cardboard box from the floor. He takes the box outside the hallway and carries it outside the house to Susanna (25 years old) who is standing inside the removal van and arranging boxes that Harri hands for her. Harri throws the box on the floor of the van.

Susanna underlines a hand-written sign on the top of the box with her finger, which says "CDs Handle Carefully". Harri can't hear what Susanna is saying because his music is playing so loud.

HARRI
I'm sorry.

Susanna leaves the box on the top of other boxes and sighs when she jumps out of the van and closes its doors. Harri takes his earphones off and leaves them hanging around his neck. Music is playing out loud from his earphones. She takes her key out of her necklace and hands it for Harri. He touches Susanna's hand while he is grabbing the key.

HARRI
Are you sure about this?

Harri takes the key out of her hand and touches her fingers. They are standing close to each other and Susanna can smell his breath which smells like beer. She takes her hand off his hand and backs away.

SUSANNA
I am.

Susanna's phone is ringing. The ring tone is a melodic pop-song. Susanna checks out her phone, smiles a bit and pushes her phone off. Harri puts his earphones on when Susanna climbs inside the van and says to the driver.

SUSANNA
Can we go now?

She shuts the door and the van leaves the yard. Harri can't hear the van leaving because he is listening his music so loud. He can see the driver's face (30 years old man) in the driving mirror when the driver checks out the road.

2. PARTYTIME

INT. HARRI'S APARTMENT. DAY - EVENING.

HARRI

Harri goes inside their flat, which is now his alone. He throws his leather jacket on the top of the tower of bottles and walks straight through the living room to a refrigerator and takes out a six-pack of beer. There are two other six-packs waiting in a fridge.

Stereos are on the floor. He puts a CD in the stereos and plays the same song "Tears of the Dragon" which he listened before with his i-pod. He turns the volume so loud that a bass bounces the floor and hums along the melody.

There are only a sofa and a table in the room. He sits on a sofa and starts with his first cold bottle of beer. He swallows it quickly and pops open the next bottle. He starts drumming the table along the rhythm of the song he is listening to.

He is listening the same song in a repeat while he is drinking and singing along. He is not a good singer. There are many empty bottles on the table when he steps on the table and starts playing air-guitar and throwing his hair like a wild man. The bottle in his hand is spitting beer on the sofa and his face. Bottles on the table are falling and rolling down to the floor.

When the chorus is in its end he falls on the sofa and a tear rolls down his cheek. The sorrow grows bigger and he can't stop crying like a baby.

3. A WISH

INT. HARRI'S APARTMENT. EVENING.

HARRI, SUSANNA

Dickinson is singing when he finishes a bottle. There is already dark outside. Harri is sitting on the sofa with his face all red and swollen. He takes his last bottle of beer from the cardboard-box.

He opens up his last cold bottle of beer and a cap falls clinging on the floor. A smoke of moisture rises from the bottle and Harri speaks to it, sobbing. Smoke is lingering in the air for a short time

HARRI

What can I do to get her back?

The smoke evaporates and disappears.

4. CHANGING THE MUSIC

INT. HARRI'S AND SUSANNA'S APARTMENT. EVENING.

HARRI, SUSANNA

A shower is being switched off. The door to the bathroom is opening. On the table beside sofa there is a piece of linen and a flower pot is standing on it. Harri is still having his bottle in his hand but the table is clean of bottles.

Susanna walks naked out of the bathroom to the living room. The vapor of hot shower surrounds her. She is humming the pop song she had as her ring-tone in the first scene. She swings her hair back and forth to dry it and wraps herself in a towel. She ignores Harri and goes smiling happily to the stereos which are sitting on a shelf. There are curtains in the window, flower shaped floor lamp beside Harri's sofa.

She pushes Harri's music off and takes his CD out of the player. She leaves the CD on the stereos without its cover. She puts her own CD of pop-music in the player and pushes the play-button and dances to her wardrobe. It is the same song she is listening to as was her ring-tone in the beginning.

All the Susanna's furniture and decors are back to the living room, which is their bedroom as well. There is a huge bed behind the shelf for the stereos and a dressing mirror near their bed. Every piece of the flat is nicely decorated.

She is singing along while she is thinking what she might put on. The song is too high for her voice. She takes one piece of clothing out of her wardrobe, tries it on and throws it on their bed one after another.

Harri goes dancing his drunken way behind Susanna and graps her from her waist. Susanna shakes his hands off and pushes him away.

SUSANNA

Get lost.

Harri sits down on the bed and goes lying down with his bottle on his stomach. Susanna tries on a blouse, takes it off and throws it on Harri and then a skirt. She draws on her stockings and picks up a black short skirt from her wardrobe. She turns around in front of a mirror.

HARRI

You wore that when we first met. We
were so happy.

Susanna just snorts for his remark. She draws black eyeliner along her eye lashes and blinks her black eyes for the mirror. Harri smiles at her and checks out her body when Susanna walks out of the living room.

Harri can hear how Susanna is putting her shoes on and her jacket. Keys are ringing in her hand when she opens the door.

HARRI

Where are you going?

The door bangs shut. Harri is sitting on the bed under her thrown clothes when her phone is ringing its pop-tune under the pile of clothes. Harri picks the phone up and sees the photo of the man twinkle on the screen. The man is the same as the driver of the van in the beginning. Harri stares the photo with his bottle in his hand. Susanna gets a message. Harri opens it up by clicking the man's face: "Sorry I'm a bit late. :)"

Harri leaves Susanna's phone on the bed and gets up.

5. DECISION

INT. HARRI'S APARTMENT. EVENING.

HARRI

The music changes in the stereos from Susanna's pop-music to Harri's Dickinson and the song "Tears of the Dragon" has stopped on its track. The same word or syllable is being repeated over and over again.

Harri walks back to his sofa. The bed is gone. All the Susanna's furniture and decors are gone. There is only the sofa and the table with empty bottles on it.

Harri stares at his half full bottle of beer. He takes a cap and closes the bottle in his hand with it.

He takes his bottle back to the fridge and leaves it there.

He pushes the CD off, takes it out and places it inside its covers.